

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN LETTRES

PAR  
DAVID LAPORTE

ANATOMIE DE L'ASPHALTE, DE LA POUSSIÈRE ET DU VENT :  
POÉTIQUE DU ROMAN DE LA ROUTE QUÉBÉCOIS (1960-2017)

JANVIER 2018

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

## Cette thèse a été dirigée par :

Hélène Marcotte, Ph. D.	Université du Québec à Trois-Rivières
Directrice de recherche, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur
Jean Morency, Ph. D.	Université de Moncton
Codirecteur de recherche, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur

## Jury d'évaluation de la thèse :

Hélène Marcotte, Ph. D.	Université du Québec à Trois-Rivières
Prénom et nom, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur
Jean Morency, Ph. D.	Université de Moncton
Prénom et nom, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur
François Ouellet, Ph. D.	Université de Québec à Chicoutimi
Prénom et nom, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur
Jimmy Thibeault, Ph. D.	Université Sainte-Anne
Prénom et nom, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur
Jean-François Chassay, Ph. D.	Université du Québec à Montréal
Prénom et nom, grade	Institution à laquelle se rattache l'évaluateur





## RÉSUMÉ

Cette thèse offre une poétique du roman de la route couplée à une histoire du genre. Elle propose en effet une poétique historique prenant comme point de départ la question du genre ou, d'après la terminologie employée, la question de la généricité du roman de la route. À partir de trois fabulae préfabriquées établies sur la base des motifs et des mobiles de cette action générique qui consiste à prendre la route, je tente de cibler les principaux foyers de généricité se rapportant à l'action, aux personnages et à l'espace du roman de la route. Pour chacune de ces catégories et leur parodie respective, j'observe également ce que ces éléments de poétique présentent en regard du contexte sociohistorique où ils se manifestent. Le roman de la route québécois est donc saisi dans cette relation qu'il entretient avec le nationalisme, la contre-culture, le féminisme, l'américanité, la postmodernité ou le discours autochtone de réappropriation identitaire.

Y a-t-il, au cours de l'histoire du genre, des personnages-types que l'on puisse identifier ? À quelle fabula ou schéma d'action peut-on les relier ? À l'occasion de quel contexte sociohistorique font-ils surface ? Quels sont les lieux privilégiés du roman de la route québécois ? Que nous apprennent-ils sur lui ? Que nous apprennent-ils, de façon plus générale encore, sur l'imaginaire spatial et géographique du roman québécois ? Voilà autant d'interrogations auxquelles cette étude tente de répondre en prenant à témoin une sélection de onze romans québécois : *La corde au cou* (1960) et *Éthel et le terroriste* (1964) de Claude Jasmin, *Ma nuit* (1973) de Guy-Marc Fournier, *Le sentier de la louve* (1973) de Michelle Guérin, *Évagabonde* (1981) de Francine Lemay, *Ah, l'amour l'amour* (1981) de Noël Audet, *Le soleil des gouffres* (1996) de Louis Hamelin, *Ourse bleue* (2006) de Viriginia Pésémapéo Bordeleau, *Vers l'est* (2009) de Mathieu Handfield, *Document 1* (2012) de François Blais et *Toutes mes solitudes !* (2012) de Marie-Christine Lemieux-Couture.



## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Table des matières .....	v
Remerciements .....	x
Introduction.....	1
I. L'état des routes au Québec.....	4
II. De quelques outils pour une mécanique de la route : poétique de la généricité.....	9
III. Présentation du corpus .....	12
IV. Plan de la thèse.....	14
<b>Chapitre 1 : Un chemin pour la route. Vers une poétique de la généricité .....</b>	<b>17</b>
1.1. Les genres littéraires et les genres du discours .....	19
1.1.1. Les types de conventions discursives .....	21
1.1.2. Du genre à la généricité : l'hypothèse du scalaire .....	25
1.2. Avant la route : le précadrage générique du texte.....	28
1.2.1. Les titres.....	28
1.2.2. Les illustrations de premières de couverture .....	31
1.2.3. Les résumés de quatrième de couverture.....	41
1.3. Sur la route : généricité et actions.....	45
1.3.1. Événement et action.....	46
1.3.2. La fabula préfabriquée.....	49
1.3.3. La scène intertextuelle .....	50
1.3.4. Le topos narratif.....	51
1.4. Le personnel générique .....	53
1.4.1. La généricité du personnage : entre histoire et fiction.....	55
1.5. Cartographies routières : les espaces génériques .....	58
1.5.1. L'espace romanesque : du topos à la chôra .....	59
1.5.2. Où une route peut en cacher une autre : l'espace intertextuel .....	63
<b>Chapitre 2 : Le roman de la cavale .....</b>	<b>67</b>
2.1. Les raisons de la galère : motifs et mobiles de la cavale .....	70
2.2. <i>Dead end</i> : les <i>topoi</i> de sortie de route.....	74
2.3. Les flics aux trousses et <i>La corde au cou</i> : vie et mort d'un mal élevé .....	77
2.3.1. Le « gangster de Montréal » ou la petite histoire d'un cassé .....	80

2.3.2. Un « kaléidoscope absurde » : le vagabond solitaire et étranger I .....	85
2.3.3. La route du fou et le Nord refuge : les valeurs des pays d'en haut .....	89
2.4. De l'amère patrie à la Terre promise : la cavale d' <i>Éthel et le terroriste</i> .....	97
2.4.1. Le « outlaw couple » : couple alter ego I .....	98
2.4.2. Le maquisard et la juive errante .....	101
2.4.3. « Deers crossing » : la route, espace transitionnel .....	107
2.4.4. New York, New York : les deux visages d'un mythe .....	113
2.4.5. Prendre parti pour la femme-patrie .....	116
<b>Chapitre 3 : Le roman de la déroute</b> .....	122
3.1. Le pathos de l'échec : motifs et mobiles de la déroute .....	124
3.1.1. Déroute et refus global .....	124
3.1.2. Le mâle en fugue et la ménagère en fuite : déroute et responsabilités familiales .....	129
3.1.3. Déroute et rupture amoureuse .....	133
3.2. « M'en aller, fuir. Pour mieux revenir » : ritualisation du départ et cyclicité de la déroute .....	135
3.3. Roman de la déroute et contre-culture. Voyage au bout de <i>Ma nuit</i> de Guy-Marc Fournier .....	137
3.3.1. Jos Fournier le hobo .....	139
3.3.2. Le vagabond solitaire et étranger II .....	146
3.3.3. La machine, le jardin : une tension structurante .....	150
3.4. D'une mobilité l'autre : mouvance spatiale et transgression sociale au féminin dans <i>Le sentier de la louve</i> de Michelle Guérin .....	157
3.4.1. « Ma maison me paraît un caveau funéraire » : la mère .....	160
3.4.2. Une neuvaine avortée : la vierge .....	162
3.4.3. Sur la route de Chicago : la putain .....	167
3.4.4. Montréal, le sas de décompression .....	171
3.5. <i>Évagabonde</i> au « Far Est » : maternité, filiation et routes de l'origine chez Francine Lemay .....	176
3.5.1. Parent et enfant sur la route : couple alter ego II .....	177
3.5.2. « [M]a magie, ma fatigante, ma magnifique présence » : Annie, Julie et les voies renouvelées de la filiation .....	181
3.5.3. Les lieux d'une maternité à repenser .....	184
3.5.4. Le « Far Est » québécois : un imaginaire inchoatif et féminin .....	189

3.5.5. Cartographier l'origine : isomorphisme de la maternité et de la renaissance	192
<b>Chapitre 4 : Le roman de la quête</b>	201
4.1. La <i>conquête</i> amoureuse	203
4.2. Voyage au centre de soi-même : la quête spirituelle	207
4.3. <i>Enquête</i> sur la passé : le retour au pays natal	211
4.4. En amour comme à la mer : petite topographie d'une conquête amoureuse dans <i>Ah, l'amour l'amour</i> de Noël Audet	215
4.4.1. Le couple dépareillé I	217
4.4.2. Le loup de mer et la reine d'Outremont	218
4.4.3. Ah, la mer la mer : paysage-femme et femme-paysage	223
4.4.4. Un trajet nommé désir : le Far Est et sa carte de Tendre	228
4.5. « Thar she blows ! » : imaginaire de la fin et quête de la Nouvelle Jérusalem dans <i>Le soleil des gouffres</i> de Louis Hamelin	234
4.5.1. La terre et les vestiges de la fin	238
4.5.2. Temps zéro : le désert américain	245
4.5.3. Sur la route de (Sal) Paradise : Tollan ou l'empire des signes	254
4.6. Sur les routes/roots : identité culturelle et « poétique de l'espace métissée » dans <i>Ourse bleue</i> de Virginia Pésémapéo Bordeleau	263
4.6.1. Ourse bleue : Victoria, voyageuse de l'entre-deux culturel	267
4.6.2. De la Baie James à l'Eeyou Istchee ou de la terre Promise à la Terre-Mère : les Nords d' <i>Ourse bleue</i>	271
4.6.3. La traversée du désert jamésien et le motif de la perte	274
4.6.4. Du Nord perdu à l'identité retrouvée : l'Eeyou Istchee et le motif de la trace	278
<b>Chapitre 5 : La parodie routière</b>	287
5.1. Une mécanique fictionnelle mise à nu : parodie et métafiction	291
5.2. Détourner et amplifier : la parodie routière et la stylisation des procédés mécanisés	297
5.3. Fausses routes. <i>Vers l'est</i> sens dessus dessous de Mathieu Handfield	306
5.3.1. Le truand, le moribond et l'angoissé : « couple » dépareillé II	307
5.3.2. Originaux et détraqués I : les « acteurs » de soutien	311
5.3.3. À l'est de nulle part : brouillage parodique et indifférenciation spatiale	316
5.3.4. Le monde flottant : clichage des lieux et interférences génériques	321

5.4. Bird-in-hand à dos de souris : locomotion et médiamotion dans <i>Document 1</i> de François Blais.....	326
5.4.1. Idiots du voyage, idiots du village global : couple alter ego III .....	328
5.4.2. N'importe où sauf ailleurs : autoroute de l'information et endotisme .....	332
5.4.3. D'un genre moribond, de la locomotion et d'une Chevrolet Monte Carlo 2003 .....	337
5.4.4. Là-bas, tout près : où l'on verra que François Blais réserve un traitement bien particulier aux espaces de la locomotion dans <i>Document 1</i> .....	341
5.5. Du Far Web au Far West : Frontière hyperréelle et poétique du <i>fast food</i> dans <i>Toutes mes solitudes !</i> de Marie-Christine Lemieux-Couture .....	346
5.5.1. La <i>badass</i> et le chien savant : couple dépareillé III .....	348
5.5.2. Originaux et détraqués II : les délégués de l'énonciation contre .....	353
5.5.3. Les espaces de la Frontière : hyperréalité et poétique du <i>fast food</i> .....	356
5.5.4. La route carnivore et le complexe de la balafre .....	358
5.5.5. La traversée du désert.....	360
5.5.6. Quelque part entre l'Éden et l'utopie : Nowhere, Bici.....	364
<b>Conclusion</b> .....	370
I. Retour sur une odyssée routière en territoires romanesques .....	371
II. La route de n'importe qui... ou presque : de quelques routards-types .....	374
III. Prose des vents : l'imaginaire spatial du roman de la route québécois.....	381
IV. Plus loin .....	387
<b>Bibliographie</b> .....	389
<b>Annexe</b> .....	413



## REMERCIEMENTS

Je remercie Hélène Marcotte de m'avoir lu et relu durant toutes ces années. Je la remercie aussi de m'avoir toujours encouragé, en m'accordant les subsides nécessaires, à diffuser mes recherches, ce qui a grandement contribué à faire évoluer cette thèse. J'en profite pour saluer la pertinence du programme de bourses d'aide à la diffusion de l'UQTR. Cette initiative est précieuse pour les jeunes chercheurs et je ne peux que lui souhaiter longue vie.

Merci à Jean Morency, mon codirecteur, pour s'être embarqué dans ce projet et en avoir commenté chacune des étapes avec enthousiasme.

Mes salutations les plus cordiales vont à Jean-François Chassay, François Ouellet et Jimmy Thibault, les évaluateurs de cette thèse. Messieurs, merci pour vos sages lumières.

Ma reconnaissance va bien sûr aux membres de ma famille, pour leurs encouragements et tout le reste, surtout. Je salue les copains, les littéraires et les autres, les vieux de la vieille, les membres de la très distinguée fraternité du noyau, les uns pour avoir nourri mes réflexions sur la littérature, les autres pour m'en avoir sorti. Merci à Laurence, ma blonde, pour sa patience et pour avoir accepté de passer parfois deuxième.

Je remercie le FRQSC pour le soutien financier sans le concours duquel je n'aurais pu m'atteler avec autant de sérieux à la rédaction des pages qui suivent.

Enfin, j'aimerais dédier cette thèse à Charles C., notre James Dean à nous, les p'tits gars du rang Sud.

Ta légende reste pour moi bien vivante.





## INTRODUCTION

« [I]l ne se fait pas assez d'études sur les liens entre le bonheur et les moteurs<sup>1</sup> ».

« Il ne s'agit pas de faire la sociologie ou la psychologie de l'automobile. Il s'agit de rouler pour en savoir plus long sur la société que toutes les disciplines confondues<sup>2</sup> ».

« Quelle est ta route, mon pote ?<sup>3</sup> » La question lancée par Dean Moriarty depuis les profondeurs de sa nuit new-yorkaise, il y a de cela près de soixante ans, a trouvé d'innombrables réponses en littérature, et ce, non seulement aux États-Unis, mais aussi en France, au Québec et un peu partout en Occident. Les Américains parlent de *road novel*, de *road book*, de *road fiction* ou encore de *romance of the road*; les Français, de leur côté, ne semblent pas s'être approprié cette tradition à l'aide d'une étiquette du cru, sinon sous l'expression « littératures automobiles<sup>4</sup> », péjorativement connotée dès son apparition. Au début du vingtième siècle en effet, seuls les hérétiques peuvent prétendre sublimer en objet littéraire cette aberration technologique que représente l'automobile naissante. Mais comme pour toute nouveauté, le misonéisme à l'endroit de celle-ci s'avère bien temporaire : les commodités de la voiture ont tôt fait d'adoucir les réticences

---

<sup>1</sup> Serge Bouchard, *C'était au temps des mammoths laineux*, Montréal, Boréal, 2012, p. 76.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 55.

<sup>3</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jacques Houbart, 1976, p. 356.

<sup>4</sup> L'expression de Rémy de Gourmont est reprise par Hiroya Sakamoto, « Le genèse des "littératures automobiles" : histoire d'une polémique en 1907 et bien au-delà », *La Voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image*, n° 19, 2006, p. 31-42.

les plus tenaces à son égard, à tel point qu'elle intègre le quotidien des plus nantis et perce peu à peu l'univers de la fiction avant d'y faire tache d'huile.

Les accointances entre l'automobile, la route et le récit ne datent donc pas d'hier, pas plus qu'elles ne se cantonnent à l'Amérique étatsunienne. Les Français ont eu droit à *La 628-E8* (1905) d'Octave Mirbeau, les Américains aux *Two Thousand Miles On An Automobile* (1902) d'Arthur Jerome Eddy; les Américains ont connu *On the road* (1957) de Kerouac et *The road* (2006) de Cormac McCarthy, leurs confrères hexagonaux, *Shit, man !* (1971), d'Alain Chedanne et *L'autoroute sauvage* (1976), de Gilles Thomas. Au petit jeu du pionnier, ces quelques titres devraient donc suffire à déclarer le match nul. En revanche, là où les États-Unis se démarquent, c'est dans le rayonnement exceptionnel de leur imaginaire routier, signe parmi d'autres de l'impérialisme culturel qu'ils exercent sur le monde. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à songer à un écrivain baroudeur tel que Guy de Larigaudie, usant ses culottes de scout sur la banquette d'un autocar Greyhound, obnubilé par la quête d'un Far West folklorique et confronté, près de cinquante ans avant Jean Baudrillard, à cette troublante « profondeur de la standardisation américaine<sup>5</sup> ». Ou encore, plus récemment, à l'élogieux clin d'œil de ces seigneurs du pot d'échappement qui, dans le *Road tripes* (2012) fumant de Sébastien Gendron, réaffirment entre deux courses-poursuites l'ascendant de tous les Peter Fonda, Dennis Hopper, James Taylor et autres Warren Oates du *road movie* américain<sup>6</sup>.

Tout se passe comme si, outre-Atlantique, les auteurs de *road novel* avaient à se dédouaner de je ne sais quelle dette envers leurs homologues du Nouveau Monde et devaient, afin de légitimer l'usage de conventions dont nul pourtant n'a le monopole,

<sup>5</sup> Guy de Larigaudie, *Par trois routes américaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937, p. 33. Le maître scout s'étonne également, et ce, bien avant Jack Waterman, le héros de *Volkswagen blues* (1984) de Jacques Poulin, des toponymes à consonance francophone tels que La Crosse ou Eau-Claire.

<sup>6</sup> Sébastien Gendron, *Road tripes*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 101. Peter Fonda et Dennis Hopper sont les acteurs principaux d'*Easy Rider* (1969), classique du cinéma routier aussi réalisé par Hopper; quant à James Taylor et Warren Oates, ils sont les têtes d'affiche de *Macadam à deux voies* (1971), le *road movie* de Monte Hellman.

référer au sacro-saint modèle américain. C'est dire par conséquent toute la force d'attraction, tout le pouvoir de fascination qu'exerce cette culture américaine de l'errance sur les écrivains et les cinéastes étrangers<sup>7</sup>. D'un point de vue historique, les premières voitures ont d'ailleurs beau être le fruit de l'inventivité européenne, leur consécration s'avère de toute évidence américaine. L'historien Mathieu Flonneau rappelle à ce propos que l'expérience étatsunienne de l'automobile s'impose durant les années 1920 comme une sorte de matrice destinée à orienter la vision des artistes européens en leur servant tantôt de modèle, tantôt de contre-modèle<sup>8</sup>.

Il faut dire que les États-Unis, *Asphalt Nation* s'il en est une aujourd'hui, fournissent à l'automobile un terreau fertile où s'épanouir. Les circonstances géographiques et culturelles qui président à son avènement jouent pour beaucoup dans sa diffusion à grande échelle, de même que la philosophie fordiste développée à l'occasion de l'entrée en production du modèle T. Facteur d'individualisme et de liberté, l'immensité du pays contribue à fonder cette tradition de nomadisme qui façonne la civilisation américaine et que l'arrivée de la voiture ne fait en somme que consolider. Déjà bien implanté dans l'imaginaire populaire, ne serait-ce qu'en vertu de cette notion fondatrice de Frontière qui traduit l'avancement du front de colonisation vers l'Ouest sauvage, le mythe de la grand-route n'avait plus qu'à accueillir cette iconographie automobile, un mandat que les écrivains les plus sensibles à cette innovation remplissent

---

<sup>7</sup> La route fascine les artistes de partout, depuis Wim Wenders (Allemagne), jusqu'à Peter Handke (Autriche), en passant par Miljenko Jergović (Bosnie-Herzégovine) et Arto Passilinaa (Finlande), pour ne nommer qu'eux.

<sup>8</sup> Mathieu Flonneau, *Les cultures du volant XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Éditions autrement, 2008, p. 24.

avec diligence<sup>9</sup>. Selon Paul Carmignani, la conjonction d'une automobile et d'une ligne d'horizon institue dès lors l'une des unités minimales de la fiction américaine<sup>10</sup>.

## I. L'état des routes au Québec

Qu'en est-il du Québec face à cette omnipotente « matrice » américaine ? La question est d'autant plus légitime, voire inévitable, qu'il s'expose par sa contiguïté géographique à certaines formes de transferts culturels. À ce titre, la publicité agit, au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme un vecteur de diffusion essentiel des valeurs américaines, dont l'automobile devient le symbole le plus significatif. Les stratégies rhétoriques déployées par les publicitaires de l'époque mettent alors tout en œuvre pour remuer ce vieux fond de mobilité atavique commun aux Québécois et à leurs voisins du sud<sup>11</sup>. En faisant cohabiter dans le même espace publicitaire automobiles, canots d'écorce et chariots bâchés, les premières maquettes promotionnelles jouent en effet sur cette donnée permanente de la culture nord-américaine, laquelle favorise aussi la récupération de ce qu'il est désormais convenu de nommer, au Québec, le roman de la route<sup>12</sup>.

Dans l'imaginaire littéraire toutefois, cette nébuleuse que forment ensemble l'espace, l'automobile et la route bénéficie d'un agent d'infiltration à nul autre pareil en la personne d'un romancier franco-américain parfois pris de nostalgie à l'égard de ses lointaines racines canadiennes-françaises. Il s'agit, bien sûr, du désormais mythique Jack Kerouac, porté aux nues, pour de multiples raisons, tant par les écrivains que par les critiques et idéologues québécois. Dans la première contribution consacrée à la fortune du

<sup>9</sup> Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 52. Pour une lecture du rôle fondateur qu'a eu la grand-route dans l'imaginaire littéraire américain, voir Pierre-Yves Pétillon, *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, 253 p.

<sup>10</sup> Paul Carmignani, « L'automobile dans la fiction américaine : pièces détachées et morceaux choisis », dans Joël Thomas et Frédéric Monneyron (dir.), *Automobile et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 124.

<sup>11</sup> Mario Marchand, *La publicité automobile au Québec : de la publicité à l'imaginaire (1905-1930)*, M. A. (études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1988, p. 91 et suiv.

<sup>12</sup> Jean Morency, *op. cit.*, p. 54.

« road book » en terre québécoise, Jean-François Chassay avance que depuis la consécration de *On the road* (1957), l'automobile représente le dernier avatar de cette appétence nord-américaine pour le voyage à travers les grands espaces continentaux<sup>13</sup>. C'est, toujours selon Chassay, en bonne partie grâce à l'onde de choc émise par le barde fou du zen que la voiture intègre la fiction québécoise et que se développe peu à peu une tradition de la route dans le roman d'ici. Car s'il est présomptueux d'associer l'apparition du roman de la route à la parution de *On the road*, ce que contredisent quelques-uns des titres déjà cités, il ne fait aucun doute en revanche qu'elle marque un précédent dans l'histoire du genre. En sorte qu'il y a bel et bien un avant et un après Kerouac, tout comme on peut parler, au Québec, d'un avant et d'un après *Volkswagen blues*.

Déjà, l'emploi du terme « apparition » s'avère ici quelque peu problématique, puisque le genre se consolide dans la longue durée, à mesure que des lecteurs éclairés mettent à jour un réseau de pratiques coutumières et que des auteurs tout autant attentifs les reproduisent à leur tour. Une convention ne peut donc être considérée telle qu'au terme d'une opération plus ou moins patiente d'intégration culturelle à laquelle participent tous les acteurs de la vie littéraire : la convention, pour le dire autrement, est l'aboutissement instable d'un processus en constante négociation. Aussi son acte de naissance est-il toujours postdaté, ce qui veut dire qu'il y a du roman de la route, du roman d'aventure, du roman noir, etc., avant même que ces formules ne soient consacrées par le vocabulaire usuel. Pour rendre compte de cette période de gestation du roman de la route avant le roman de la route, *On the road* fournit un modèle à la réception critique par rapport auquel sont jaugées, en termes d'écart et de similitudes, les nouvelles œuvres imprimées.

---

<sup>13</sup> Jean-François Chassay, « Le "road book" : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain », *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, 1995 p. 71.

Ainsi, Paul-André Bourque parle du *Journal d'un hobo* (1965) de Jean-Jules Richard comme d'un « *On the road* québécois, la dimension mythique en plus<sup>14</sup> »; lorsqu'André Major commente le roman *J'ai mon voyage !* (1969) de Paul Villeneuve, il dit de lui qu'il signe un « premier récit dont le genre rappelle à la fois Claude Jasmin et Kerouac<sup>15</sup> »; quant à Réginald Hamel, il déplore à propos de *Ma nuit* (1973), de Guy-Marc Fournier, qu'il n'ait « pas écrit autre chose qu'un nouveau "Journal d'un hobo" ou qu'un nouveau "On the road"<sup>16</sup> ». En dépit de ce que pourraient laisser penser les allusions dispersées à Jasmin ou à Richard, Kerouac fait bel et bien ici figure d'autorité et *On the road* apparaît ni plus ni moins comme une « œuvre exemplaire », c'est-à-dire une œuvre illustrant les principales caractéristiques d'un genre<sup>17</sup>. Pour Paul Bleton, l'œuvre exemplaire joue un rôle crucial dans la stabilisation du genre en contribuant à établir un horizon d'attente générique. Cela n'empêche pas pour autant d'autres œuvres exemplaires d'apparaître à la suite d'un succès retentissant, comme en fait preuve le sort réservé au précité *Volkswagen blues* ou, quoique dans une moindre mesure, aux romans *Carnet de naufrage* (2000) et *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault.

Pour pratique qu'il soit, le recours aux œuvres exemplaires a toutefois ce défaut de gommer les particularités des routes romanesques, en sorte qu'à la question des routes parcourues dans la fiction québécoise, d'aucuns avancent, de manière pratique il est vrai, qu'elles coïncident justement avec celles de Kerouac, de Poulin, de Vigneault, etc. Que des titres aussi disparates qu'*Appalaches* (1992) d'André Pronovost<sup>18</sup>, *Asphalte et vodka*

<sup>14</sup> Paul-André Bourque, « Jean-Jules Richard : de la haine à l'amour par le rire », dans Clément Moisan, Jacques Blais et Marcel Bélanger (dir.), *Livres et auteurs québécois : revue critique de l'année littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p. 352.

<sup>15</sup> André Major, « Romans/Victor-Lévy Beaulieu, Jean-Marie Poupard, Paul Villeneuve. Trois brouillons de l'avenir », *Le Devoir*, 23 août 1969, p. 11.

<sup>16</sup> Réginald Hamel, « Entre ailleurs et nulle part », *La Presse*, 12 janvier 1974, p. D-2.

<sup>17</sup> Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 94.

<sup>18</sup> Réjean Beaudoin, « Le fantôme du roman d'aventures », *Liberté*, vol. 35, n° 1, 1993, p. 197. Article consulté en ligne, le 22 novembre 2016, <https://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1035322/31484ac.pdf>.

(2005) de Michel Vézina<sup>19</sup>, *Table rase* (2004) de Louis Lefebvre<sup>20</sup> ou *Le fil des kilomètres* (2013) de Christian Guay-Poliquin<sup>21</sup> soient tous considérés, lors de leur réception, à l'aune de l'épopée transcontinentale de Jack Waterman, n'en paraît pas moins suspect. De ce point de vue, l'œuvre exemplaire représente aussi et surtout une sorte d'arbre qui cache la forêt, un encombrant tracteur routier derrière lequel se masse une file compacte et insoupçonnée de voitures. Il est ainsi tentant de nuancer les réflexions d'Anne-Marie Miraglia à l'effet que *On the road* hante tous les personnages aventuriers partis, pouce tourné vers le ciel, dompter l'hallucinante démesure de l'Amérique<sup>22</sup> : *On the road* accompagne aussi sinon davantage tous ces lecteurs qui s'aventurent sur les routes romanesques québécoises.

Deux conséquences ressortent de ces remarques. La première, comme je viens de le suggérer, est que cette relation métonymique qui consiste à prendre l'œuvre pour le genre a tendance à réduire l'éventail des possibles génériques à quelques traits de surface, sinon à une relation d'équivalence dont les paramètres restent bien souvent absents. Surtout, et c'est la deuxième conséquence, il s'ensuit de cette réduction une certaine difficulté à concevoir les ajustements formels et thématiques du roman de la route à travers la longue durée, à l'aborder autrement que comme un amalgame d'invariants transhistoriques. Certes, le genre présuppose l'actualisation d'invariants, mais il ne peut s'y réduire sous peine de taire ce qui en fait une pratique ancrée dans son époque. Si plusieurs travaux universitaires, et plus encore depuis la parution du collectif *Romans de la route et voyages identitaires* (2006), ont donc été consacrés au roman de la route québécois, chaque fois la dimension évolutive en demeure la tache aveugle.

<sup>19</sup> Benoît Jutras, « Michel Vézina : anges vagabonds », *Voir*, article consulté en ligne, le 22 novembre 2016, <https://voir.ca/livres/2005/09/21/michel-vezina-anges-vagabonds/>.

<sup>20</sup> Marie-Michelle Poulin, « Louis Lefebvre : *Table rase* », *Québec français*, n° 134, 2004, p. 20. Article consulté en ligne, le 22 novembre 2016, <https://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1184730/55581ac.pdf>.

<sup>21</sup> Kim Chabot, « Le cœur du labyrinthe », *Impact Campus*, article consulté en ligne, le 30 mai 2017, <http://impactcampus.ca/arts-et-culture/critique-du-livre-le-fil-des-kilometres-de-christian-guay-poliquin/>.

<sup>22</sup> Anne Marie Miraglia, *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Éditions Balzac, 1993, p. 155.



C'est notamment le cas des deux plus ambitieuses études à avoir été consacrées, à ce jour, au roman de la route. La première est la thèse déposée en 2013 par Jenny Brasebin, intitulée *Road novel, road movie : approche chronotopique du récit de la route*<sup>23</sup>. Celle-ci propose une application du concept de chronotope – littéralement : espace-temps – bakhtinien à plusieurs récits de la route et *road movies* tirés d'un corpus en majorité américain, donc accessoirement québécois. Or, alors que le chronotope représentait pour Mikhaïl Bakhtine une catégorie de la forme et du contenu au service d'une entreprise plus vaste de poétique historique, il devient, chez Brasebin, un outil strictement réservé à l'analyse formelle. En résulte une poétique intermédiaire qui évacue en partie ce qui faisait l'originalité de la démarche du poéticien russe, c'est-à-dire l'intégration de cette poétique dans une perspective proprement historique, ainsi qu'une tentative de cerner les interférences entre histoire sociale et histoire des formes et contenus de l'œuvre littéraire.

La remarque peut aussi bien s'appliquer à la thèse d'Heather Macfarlane, dont le but, dans *Road Work : Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Quebecois and Indigenous Literatures in Canada*, est de mettre en lumière les variantes nationales – québécoises, anglo-canadiennes et autochtones – de ce qu'elle nomme le « road trip narrative »<sup>24</sup>. Car si les analyses qu'elle mène visent à dégager les particularités des représentations de la nation chez des écrivains issus de différentes communautés culturelles, elles font toutefois l'impasse sur l'évolution de la conception de la nation chez les écrivains appartenant à une même communauté. Il faut dire que, dans le cas de Macfarlane comme dans celui de Brasebin, le comparatisme adopté se prête avec plus de difficulté à l'observation de l'évolution socio-historique du roman de la route. Et, ce

<sup>23</sup> Jenny Brasebin, *Road novel, road movie : approche chronotopique du récit de la route*, Ph. D. (littérature, option littérature et cinéma), Montréal, Université de Montréal, 2013, 401 p.

<sup>24</sup> Heather Macfarlane, *Road Work : Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Quebecois and Indigenous Literatures in Canada*, Ph. D. (comparative literature), Toronto, Université de Toronto, 2007, 213 p.

faisant, ces deux chercheuses, qui ont fait œuvre utile en dégagant certains traits caractéristiques de ce genre romanesque, laissent néanmoins grande ouverte la porte à une étude diachronique sur le sujet.

Pour ma part, je reste donc convaincu de la nécessité de poursuivre l'approfondissement, en partant des œuvres elles-mêmes, de nouveaux modèles d'interprétation pour le roman de la route, en prenant bien sûr acte des plus récents acquis de la recherche. Je considère tout aussi crucial, on l'aura compris, d'observer ces traits de généricité en tenant compte de leur inscription dans un horizon socio-historique, et d'ainsi rester à l'écoute de ce dialogue entre le général et le particulier, entre les catégories abstraites du genre et leur adaptation concrète par les œuvres singulières. Les objectifs généraux que je poursuivrai tout au long de cette thèse sont par le fait même de deux ordres : dégager les éléments centraux d'une poétique du roman de la route, ce qui me permettra en outre la saisie d'une mémoire du genre a priori moins évidente; insérer cette poétique dans la trame d'une histoire québécoise du genre. Pour ce faire, je propose une poétique historique prenant comme point de départ la question du genre ou, d'après la terminologie que j'emploierai par la suite, la question de la généricité du roman de la route.

## **II. De quelques outils pour une mécanique de la route : poétique de la généricité**

Deux termes ont plus de poids que les autres dans ce sous-titre. D'un côté la poétique, de l'autre le genre : l'un propose une méthode, l'analyse poétique; l'autre invite à la réflexion – d'aucuns diront au casse-tête – théorique sur le genre. Dans sa plus simple expression, la poétique peut être considérée comme une discipline destinée à faire parler le texte littéraire à partir, dans le cas qui me concerne, des propriétés constitutives du roman, plus précisément du roman de la route. Afin de favoriser un découpage plus fin

des aspects concernés par le genre, défini depuis Mikhaïl Bakhtine comme une forme conventionnelle du discours, j'opterai la plupart du temps pour les concepts de généricité et de convention générique. Cette préférence vise plus de souplesse dans l'étude du genre, qui ne se retrouve jamais à l'état « pur » au sein d'une œuvre, traversée qu'elle est, moins par un architexte absolu, que par une accumulation d'éléments de généricité. La généricité apparaît à la suite d'un exercice de rationalisation qui peut prendre pour objet l'une ou l'autre constituante du discours romanesque. C'est ce que je qualifie, lors du chapitre d'ouverture, d'approche scalaire du genre.

Cette approche scalaire se rapportera dans un premier temps à la logique de l'intrigue, indice de généricité le plus constant. Trois *fabulae* préfabriquées fournissent ainsi les premières divisions de la thèse en présentant, sur la base de motifs et de mobiles du voyage spécifiques à chacune d'entre elles, les trois grands schémas narratifs que j'ai pu répertorier dans le roman de la route. Et parce que les motifs d'un personnage peuvent évoluer en cours de chemin, il n'est pas impossible de retrouver dans un même roman plus d'une *fabula*. Loin de moi d'ailleurs l'idée d'enfermer à tout prix les œuvres dans une catégorie *x*. La question qui devrait en effet présider à l'adoption de ce « lire comme<sup>25</sup> » qu'est en définitive le genre devrait plutôt se poser de la sorte : que me dit ce roman si je le considère de telle ou telle autre façon ? Le seul critère qui devrait donc décider de l'emploi et du choix d'une catégorie est celui de la productivité interprétative. En d'autres termes, la carte n'est pas le territoire et n'a pas à l'être. Jorge Luis Borges imaginait d'ailleurs en ce sens un empire dont la cartographie s'était à tel point perfectionnée qu'elle en venait à recouvrir l'empire en entier. Bien sûr, le jour est vite venu où les gens ont convenu de la totale inutilité de cette carte qui, vu les circonstances,

---

<sup>25</sup> Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 9.

devait par la suite tomber dans l'abandon le plus complet<sup>26</sup>. C'est dire que les visées de tout travail de connaissance ne prétendent pas à une vérité parfaite, mais approximative. Que les œuvres ne coïncident pas avec les catégories construites va par conséquent de soi; un roman peut en revanche en actualiser plus d'une<sup>27</sup>.

« À peine née », écrit Tzvetan Todorov, « la poétique se voit appelée, par la force de ses résultats mêmes, à se sacrifier sur l'autel de la connaissance générale. Et il n'est pas sûr que ce sort doive être regretté<sup>28</sup> ». Je rejoins sans contredit Todorov quant à la nécessité d'ouvrir la poétique sur des considérations extra-littéraires. Si la poétique est vouée à mobiliser d'autres connaissances, c'est que la littérature est un discours parmi d'autres en circulation dans l'horizon social, avec lesquels elle entre en dialogue. Au premier mouvement déductif amorcé avec l'exposition des fabulae susmentionnées, se superposera une lecture que j'espère justement en prise sur l'histoire et le social, une lecture guidée par l'induction, focalisée cette fois sur deux foyers d'une genericité plus labile : les personnages et l'espace. L'étude de la variabilité du roman de la route, hormis la nature et le traitement particulier de la fabula dont fait preuve chaque roman, passe par ces deux aspects, le personnage servant de baromètre aux changements sociaux tout comme les représentations de l'espace et les valeurs qui leur sont accordées.

Cette poétique m'entraînera par conséquent vers des objectifs supplémentaires qui consisteront à inventorier les effets de genericité logés dans : 1) les modalités narratives de l'action que permettent d'expliquer, selon différents degrés d'abstraction, la fabula préfabriquée, la scène intertextuelle et le topos narratif; 2) les personnages du roman de la route, les influences qu'ils subissent, ainsi que leurs variations contextuelles; 3) les espaces du roman de la route, leur signification par rapport au récit global et leur rôle

---

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges, « Musée. De la rigueur scientifique », *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 199.

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 26.

<sup>28</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 109.

dans l'économie symbolique du roman. Une fois mieux établis ces paramètres de recherche, ils me conduiront vers des questions plus spécifiques telles que : y a-t-il, au cours de l'histoire du genre, des personnages-types que l'on puisse dégager du roman de la route ? À quelle fabula peut-on les relier ? Quels sont les lieux privilégiés du roman de la route québécois ? Que nous apprennent-ils sur lui ? Que nous apprennent-ils, de façon plus générale encore, sur l'imaginaire spatial et géographique du roman québécois ? Voilà autant d'interrogations auxquelles je tenterai de répondre en prenant à témoin une sélection de onze romans québécois.

### III. Présentation du corpus

Se pose maintenant la question du corpus. Mieux vaut vider le (faux) problème dès le départ : mes choix trahissent une conception du roman de la route qui, bien que nourrie par plusieurs lectures, n'en demeure pas moins partielle. Je crois en effet que prétendre à une objectivité totale, dès lors qu'on traite de genre ou de généricité, est une vue de l'esprit. D'ailleurs, les pirouettes les plus habiles ne parviennent jamais à faire oublier la construction relativement subjective de catégories objectivables. Qu'on le veuille ou non, n'importe quelle tentative d'analyse générique se fait donc en fonction d'œuvres qui, elles, sont rassemblées sur la base de critères arbitraires. Une fois cela admis, ne reste plus qu'à présenter ces fameux critères arbitraires. Se surprendra-t-on d'apprendre que c'est essentiellement la route qui relie les onze romans analysés dans cette thèse ? Une route, dois-je encore ajouter, au sens le plus littéral qui soit, sur laquelle se déroule un voyage dans son acception la plus stricte. D'aucuns y verront le résultat d'un certain purisme, surtout si l'on compare le corpus qui suit à ceux d'ouvrages plus inclusifs, qui accueillent volontiers les récits de voyage en train, en avion ou en bateau<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> C'est notamment le cas de Lise Gauvin, « Il était une fois dans l'Ouest : les *road novels* québécois », *Aventuriers et sédentaires : parcours du roman québécois*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 131-157, et

Le corpus que j'ai finalement délimité s'étend sur un peu plus d'un demi-siècle. Dans l'ordre chronologique des premières éditions, les romans qu'il comprend sont : *La corde au cou* (1960) ainsi qu'*Éthel et le terroriste* (1964) de Claude Jasmin, *Ma nuit* (1973) de Guy-Marc Fournier, *Le sentier de la louve* (1973) de Michelle Guérin, *Évagabonde* (1981) de Francine Lemay, *Ah, l'amour l'amour* (1981) de Noël Audet, *Le soleil des gouffres* (1996) de Louis Hamelin, *Ourse bleue* (2006) de Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Vers l'est* (2009) de Mathieu Handfield, *Document I* (2012) de François Blais et, pour finir, *Toutes mes solitudes !* (2012) de Marie-Christine Lemieux-Couture. Cette sélection répond par son éclectisme à trois critères que je juge déterminants pour mon étude : 1) un critère temporel, essentiel pour saisir les transformations historiques du genre; 2) un critère formel, qui me permet de dégager les principaux traits des fabulae préfabriquées que sont la cavale, la déroute, la quête et leur parodie respective; 3) un critère culturel : tous ces romans ont été écrits par des romanciers du Québec, ce qui me permet, par l'entremise d'une étude de genre, de rendre compte d'une autre facette de l'histoire littéraire d'ici. Cela ne signifie pas pour autant que je me sois fermé aux autres littératures, tant s'en faut. Tout au long des prochaines pages, les littératures américaine et française m'inspirent au contraire plusieurs réflexions.

Ces œuvres me permettront d'offrir une lecture à la fois synchronique et diachronique du roman de la route. Parce qu'elle fait figure d'œuvre pionnière, *La corde au cou* fixe à 1960 la balise inférieure de la chronologie<sup>30</sup>; 2012, année de publication des romans de François Blais et de Marie-Christine Lemieux-Couture, mais aussi date à

---

de Marie-Claude Masse, *Le voyage engagé : pour une lecture politique du roman de la route actuel québécois*, M. A. (études françaises profil littérature), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 117 p. Heather Macfarlane adopte aussi une approche inclusive, en admettant au sein de son corpus d'analyse des romans où l'on taille la route à dos de cheval ou en canoë.

<sup>30</sup> Il faut néanmoins mentionner la parution, dès 1952, de *Autour des trois Amériques : quatorze mois sur la route panaméricaine, en auto*, de Jacques Hébert. Hébert y livre le compte rendu succinct et suivi d'un voyage de Montréal vers la Patagonie avec trois de ses camarades. L'observation verse souvent dans le commentaire ethnocentrique. Le style descriptif, direct et très factuel emprunte quant à lui à l'approche documentaire. Voir Jacques Hébert, *Autour des trois Amériques : quatorze mois sur la route panaméricaine, en auto*, Montréal, Fides, 1952, 249 p.

laquelle j'ai entrepris les premières démarches de cette recherche, en établissant la limite supérieure. Cela dit, je recourrai à de nombreux exemples tirés de titres parus après 2012, et le lecteur trouvera en bibliographie une liste que j'espère la plus exhaustive possible des plus récentes parutions en la matière. Les choix retenus proposent une ventilation historique fidèle aux principales tendances du genre, en plus de présenter des œuvres ayant cet avantage stimulant pour le chercheur de n'avoir pas été étudiées ou très peu, dans les meilleurs des cas. Ils répondent aussi à la nécessité pour moi d'intégrer les voix féminines au programme de cette thèse. Si je précise le sexe des auteures, c'est pour afficher d'emblée mes réserves à l'égard d'un certain discours, souvent reconduit sans être véritablement examiné, sur la surreprésentation masculine du genre. Associé à une certaine fougue dissidente depuis les époques *beat* et contre-culturelle, le roman de la route, j'y viendrai, a en effet séduit et continue de séduire plusieurs écrivaines notamment habitées par un sentiment de révolte.

#### **IV. Plan de la thèse**

Cette thèse comporte au total cinq chapitres. Dans le premier d'entre eux, je m'attache à cerner les implications théoriques de la notion de genre pour ensuite adopter celle, parente bien que plus opératoire, de généricité ou de convention générique. À partir de cette perspective, je procède à la description des principaux outils d'une poétique, somme toute assez classique, qui me permettra de penser le roman de la route et de guider mes analyses subséquentes : m'intéresseront alors particulièrement les actions, personnages et espaces du roman. En scrutant les conventions liées aux titres, à la première et à la quatrième de couverture, j'en profite au passage pour avancer quelques pistes d'analyse sur le rôle joué par les seuils dans le processus de précadrage générique du roman de la route.

Les quatre autres chapitres sont ensuite construits sur un même canevas. Chaque fois, je commence par dégager les éléments les plus saillants de la fabula préfabriquée retenue, les catégories de motifs et de mobiles qui conduisent dans chaque cas au voyage, ainsi que les topoï de sortie de route, avant d'exemplifier mes propos à l'aide d'analyses qui permettront par le fait même d'observer une évolution dans l'histoire du genre. Dans le chapitre sur la cavale, les deux romans de Jasmin montrent la façon dont cette fabula s'adapte aux discours du socialisme décolonisateur et du néonationalisme, ainsi qu'à l'« esthétique révolutionnaire » à laquelle souscrit Jasmin, comme tant d'autres partipristes, dans la première moitié des années 1960<sup>30</sup>. Avec ses histoires de meurtres passionnels et d'actes terroristes, Jasmin propose un portrait du colonisé et du révolutionnaire lancés sur les routes dans le but de fuir la justice d'une société fondamentalement injuste.

Le déroulement du troisième chapitre est similaire, à cette exception que j'y présente des distinctions entre les catégories de motifs et de mobiles de la déroute, ce qui donne droit en bout de ligne à trois sous-catégories de fabula, toutes marquées par ce que je nomme le pathos de l'échec : la déroute et le refus global, la déroute et les responsabilités familiales, et la déroute amoureuse en présentent les variantes les plus communes. Ces trois modèles seront approfondis avec l'analyse de *Ma nuit* de Guy-Marc Fournier, *Le sentier de la louve* de Michelle Guérin et *Évagabonde* de Francine Lemay, qui m'entraîneront respectivement sur les sentiers de la contre-culture, du féminisme contre-culturel et d'un féminisme plus souple qui renégocie le rapport de la femme à la maternité chez Lemay.

La fabula de la quête retient mon attention dans le quatrième chapitre. Quelques subtilités motivent à nouveau une subdivision intermédiaire entre les romans de la

---

<sup>30</sup> L'expression est de Robert Major, *Parti pris. Idéologies et littérature*, Québec, Nota Bene, 2013, p. 437.



conquête amoureuse, de la quête spirituelle et de l'enquête sur le pays natal. J'interroge par la suite les modalités de la conquête amoureuse dans *Ah, l'amour l'amour*, une réplique parfois cinglante de Noël Audet à la campagne de culpabilisation de l'homme à laquelle se livre un certain discours féministe; mariant échos de fin du monde et conception millénariste de l'histoire, Louis Hamelin fournit avec *Le soleil des gouffres* une parfaite illustration de quête spirituelle et de roman de la route postmoderne; auteure métisse d'origine crie, Virginia Pésémapéo Bordeleau illustre quant à elle l'émergence de la parole autochtone dans la littérature québécoise, en plus de proposer le premier roman de la route écrit par une auteure amérindienne du Québec, soit *Ourse bleue*, le récit d'un retour au pays natal.

Enfin, le dernier chapitre sera consacré à une relecture parodique des fabulae précédemment développées. Après une courte entrée en matière théorique dans laquelle je circonscris les aspects d'une poétique parodique et décris quelques-uns de ses mécanismes généraux, je m'attache à une lecture parodique de la cavale dans *Vers l'est* de Mathieu Handfield, de la parodie de la déroute dans *Document 1* de François Blais et de la parodie de la quête spirituelle dans *Toutes mes solitudes !* de Marie-Christine Lemieux-Couture. Ma démarche étant en partie basée sur l'induction, je reviendrai en conclusion sur une synthèse des tendances et différences significatives observées tout au long de mes développements, tant par rapport aux actions et aux différents personnages croisés que par rapport à l'imaginaire géographique et à l'espace du roman de la route. Mon but est de parvenir à dresser le panorama le plus complet du roman de la route québécois, d'ouvrir des pistes d'interprétation fécondes tout en ciblant le mieux possible ses manifestations changeantes à travers le temps. Après tout, Dean Moriarty lui-même convenait de ce que les routes sont aussi nombreuses que dissemblables. Aussi vaut-il la peine, avant d'aller plus loin, d'entendre la réponse qu'il apporte à sa propre question

posée en début d'introduction : « Quelle est ta route, mon pote ? C'est la route du saint, la route du fou, la route d'arc-en-ciel, la route idiote, n'importe quelle route. C'est une route de n'importe où pour n'importe qui, n'importe comment<sup>32</sup> ». Où, qui, comment ? Voilà peut-être qui résume l'essentiel des questions que j'ai pu me poser dans les pages qui suivent. Car malgré leurs points communs, les routes romanesques s'inscrivent dans un espace mouvant d'identités et d'analogies où j'espère à présent réussir à planter quelques balises.

---

<sup>32</sup> Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 356.

## CHAPITRE I

### UN CHEMIN POUR LA ROUTE : VERS UNE POÉTIQUE DE LA GÉNÉRICITÉ

« On ne rappelle pas assez souvent ce qu'est étymologiquement une méthode : une "recherche de chemin" : *meta* qui a notamment le sens de "poursuite", et *hodos* "la voie"<sup>1</sup> ».

« Il y a deux façons d'analyser une motocyclette : on peut procéder à l'analyse des différents éléments qui la constituent – ou à celle de ses différentes fonctions<sup>2</sup> ».

Dans *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, le narrateur de Robert Pirsig quitte le Dakota du Sud pour rejoindre la côte californienne. Au lieu de profiter du renouvellement des paysages qu'offrent les nationales américaines, le conducteur entretient quotidiennement ce qu'il nomme des Chautauquas, sortes de joutes intellectuelles consacrées au problème philosophique du jour. À cheval sur sa moto comme il l'est sur la mince frontière qui sépare le génie de la folie, le motocycliste est amené à se prononcer sur les deux principaux types d'intelligence humaine, soit, d'après sa terminologie, les intelligences romantique et classique. En bref, son raisonnement dit à peu près ceci : plus superficielle, l'intelligence romantique s'attache à l'apparence, est guidée non pas par la raison mais par les sentiments, elle nourrit l'inspiration et la création; l'intelligence classique, au contraire, se

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. VI.

<sup>2</sup> Robert M. Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Paris, Éditions du Seuil, traduit de l'américain par Maurice Pons, 1978, p. 67.

passionne pour la structure interne des choses, leur fonctionnement, elle tente de « faire naître l'ordre à partir du chaos<sup>3</sup> ». Passée au crible de l'intelligence romantique, la moto représenterait ainsi un moyen d'évasion, un prodigieux symbole de liberté motorisée; l'esprit classique et analytique procéderait de son côté à la radiographie intégrale de la motocyclette, en sorte d'y voir au final un assemblage complexe de pièces-concepts en acier permettant de propulser l'engin.

À l'instar de la moto, le roman de la route soutient à la fois la vision romantique et classique du monde. D'aucuns y voient d'emblée, lorsque l'expression est accolée à une œuvre singulière, une quête menée sur un lisse ruban d'asphalte bordé de grands espaces typiquement nord-américains : vision romantique de la chose. Le roman de la route comme étiquette référant à une tradition romanesque glisse, quant à lui, vers le territoire on ne peut plus classique des questionnements génériques, du genre comme mode de régulation de la communication littéraire ou, pour reprendre l'analogie de Pirsig, comme façon d'ordonner le chaos des pratiques culturelles. Or, cette tradition n'est pas unitaire, les courants qui lui donnent forme viennent d'horizons divers, ce que tend parfois à oblitérer le caractère total et totalitaire du « genre ». Pour cette raison, je procède au cours des prochaines pages à un bref recadrage théorique de la notion de genre vers celle de généricité. Cela m'amène ensuite à présenter les différents points d'ancrage de cette généricité et de l'horizon d'attente générique que sont les seuils, les personnages, leur portrait intentionnel et l'espace du récit. Ces noyaux durs de la poétique sont au roman de la route ce que les pistons, bielles et roues peuvent être à la Henderson quatre cylindres du narrateur de Pirsig : ils lui permettent, littéralement, d'avancer.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 65.

### 1.1. Les genres littéraires et les genres du discours

Réduite à sa plus simple expression, la question des genres littéraires se présente comme un phénomène logique d'élaboration des savoirs qui repose sur un besoin fondamental de classification<sup>4</sup>. D'où ce paradoxe de la critique générique souligné par Philippe Lejeune, qui conforte le genre étudié en établissant temporairement sa stabilité pour le constituer en objet de savoir<sup>5</sup>. Mais le genre littéraire ouvre aussi sur une problématique plus vaste des genres du discours, une des idées-maîtresses de la pensée de Mikhaïl Bakhtine et de Valentin Volochinov, selon qui les échanges verbaux se forment sur le modèle d'énonciations antérieures en entrant en dialogue avec elles. Le livre, de quelque nature qu'il soit, ne déroge pas à cette règle du dialogisme, parce qu'un auteur écrit en réponse à quelque chose, propose le fruit de réflexions empruntées tant à son œuvre précédente qu'à la pensée d'autres écrivains qu'il réfute, entérine ou discute. Il suscite en retour des réponses sous forme de critiques et de commentaires, il est repris au sein de productions langagières nouvelles. À la façon des échanges oraux, le discours écrit s'insère dans la chaîne d'une discussion socio-idéologique sans fin, où trouvent place plusieurs courants de communication qui ont trait tant à la littérature et à la politique qu'à l'idéologie du quotidien. Bakhtine et Volochinov voient dans les rapports sociaux un facteur de détermination de la forme et des moyens potentiels de la communication verbale entre interlocuteurs. Plus largement, ce qu'ils nomment la « psychologie du corps social » informe selon eux les aspects de l'énonciation par l'emprunt de modes de discours tributaires de l'« *horizon social* d'une époque et d'un groupe social donné<sup>6</sup> ». Par conséquent, chaque groupe social d'une période précise bénéficie dans son répertoire de formules stéréotypées auxquelles répondent des thèmes particuliers, qui

---

<sup>4</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuels ? », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 360-361.

<sup>5</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 327.

<sup>6</sup> Valentin Volochinov et Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1970, p. 41. Leurs italiques.

permettent non seulement au locuteur d'adopter une forme de communication appropriée à la situation d'énonciation, mais orientent par leurs qualités dialogiques la compréhension du récepteur.

C'est ce que Bakhtine nommera, plusieurs années plus tard, les genres du discours<sup>7</sup>. Ce qu'il importe de retenir de la leçon bakhtinienne, c'est que les règles du genre – comme du langage<sup>8</sup> – sont de nature conventionnelle, qu'elles sont forgées dans un cadre intersubjectif déterminé par l'horizon social de communication. Je rappelle à ce propos que la convention, concept utilisé entre autres dans les travaux de logiciens comme Thomas Pavel ou par le courant de l'interactionnisme symbolique auquel se rattache le sociologue des arts Howard S. Becker, désigne cette structure contractuelle, consciente ou non, portant sur des éléments précis qui coordonnent la « coopération » du public au travail de l'artiste<sup>9</sup>. S'appuyant sur un ensemble de précédents discursifs ou de types d'énoncés, un groupe définit peu à peu un système de préférences et d'attentes mutuelles qui conditionnent une régularité dans sa conduite, dans les solutions adoptées pour se soumettre aux règles du jeu littéraire. Ce système est mouvant : chaque innovation artistique déplace les conventions, mais la nouveauté est assimilée pour ensuite faire place à la familiarité. Pour Thomas Pavel, la mobilité des conventions est d'ailleurs un signe de ce qu'elles sont peu contraignantes<sup>10</sup>.

Ces thèses sont évidemment très proches de celles développées par Hans Robert Jauss dans le cadre de son esthétique de la réception, de ses propositions sur l'horizon d'attente surtout, qui recoupe selon lui un horizon littéraire et un horizon social<sup>11</sup>. Le premier horizon s'inspire des Formalistes russes, principalement des propositions de Victor Chklovski sur l'évolution littéraire. Selon Chklovski, très proche en cela des thèses de Bakhtine sur le

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 265. L'auteur souligne.

<sup>8</sup> « Les mots désignent des genres », écrit Gérard Genette à la suite de Bergson (Henri Bergson cité par Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 38).

<sup>9</sup> Voir Thomas Pavel, « Des conventions », *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 145-163 et Howard S. Becker, « Conventions », *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 65-88.

<sup>10</sup> Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 156.

<sup>11</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 284.

dialogisme, la perception et la compréhension de l'œuvre d'art exigent un procès d'identification et d'association en fonction des œuvres et formes qui lui préexistent<sup>12</sup>. Reprenant la définition de W. D. Stempel selon laquelle l'horizon d'attente littéraire équivaut à une « "isotopie paradigmatique" qui se change, à mesure que se développe le discours, en un "horizon d'attente syntagmatique immanent au texte"<sup>13</sup> », Jauss postule un système d'expectatives basé sur une série de conventions littéraires avec laquelle un texte entretient une relation dialectique de développement/ajustement, de respect et d'écart esthétique. Jean-Marie Schaeffer apporte toutefois un bémol. Puisque les conventions concernent différents niveaux discursifs qui se rapportent tant à la situation de communication qu'à l'énoncé, il faudrait par conséquent distinguer deux régimes de relation générique qui impliquent chacun ses types spécifiques de conventions discursives, à savoir celui d'exemplification (conventions fondatrices) et celui de modulation (conventions régulatrices et de tradition)<sup>14</sup>.

#### 1.1.1. Les types de conventions discursives

Les *conventions fondatrices* relèvent du cadre communicationnel de l'énoncé sur le triple plan de son énonciation, de sa destination et de sa fonction. Ces principes fondent littéralement l'acte verbal et relèvent de divers choix liés, entre autres, à l'adoption de modes d'énonciation. À ce degré de généralité, l'écart aux règles n'est pas admis; soit le genre exemplifie une convention constituante, qui à la fois institue et règle l'acte communicationnel, soit il échoue<sup>15</sup>. Antoine Compagnon rappelle à propos de ces contraintes pour lui moins répressives que productives, qu'elles occupent, entre autres fonctions dans l'économie de l'échange verbal, celles de générer une reconnaissance et de programmer la

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>13</sup> W. D. Stempel cité par Jauss, *op. cit.*, p. 50.

<sup>14</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 156 et suiv.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 154.

précompréhension du public<sup>16</sup>. Il va de soi que la précompréhension ne peut être établie qu'à la condition où la reconnaissance est effective. Le fait de ne pas adhérer aux conventions fondatrices ou de ne pas les identifier entraîne inévitablement un échec de la communication. L'histoire du soldat de Baltimore qu'emprunte Compagnon à Roland Barthes illustre avec pertinence ce rôle capital imparti aux genres du *régime d'exemplification*. En 1822, le soldat en question assiste à la mise en scène d'*Othello*, dans un théâtre de Baltimore. Au cours du cinquième acte, voyant qu'Othello s'apprête à tuer Desdemona, l'homme en alerte dégainé son arme, tire sur l'acteur et lui rompt un bras. Que dit au fond cette anecdote, sinon qu'il est des conventions discursives minimales à maîtriser pour éviter la confusion et garantir l'intercompréhension ? Ainsi que le précise Compagnon, la première de ces conventions que pose la littérature est bel et bien qu'il s'agit de littérature. Plus précisément, le cas du militaire en faction ce soir-là à Baltimore dévoile les conséquences, bien sanglantes dans ce cas-ci, d'une incapacité à déceler ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le statut fictif de l'acte d'énonciation<sup>17</sup>.

En revanche, le régime générique de modulation est quant à lui basé sur des principes de prescription et de ressemblance. En ce qui concerne le régime de modulation, les éléments génériques de l'œuvre ne sont plus organisés par rapport à l'attitude discursive qui lui donne forme, mais dans ses structures textuelles, compositionnelles, thématiques ou stylistiques. Ce type de régime ne peut en toute logique déterminer l'ensemble des structures textuelles, auquel cas le genre motiverait chaque fois la création d'une copie conforme à une précédente, si tant est qu'elles soient produites dans un même contexte. Il cible plutôt certains segments en les modifiant sensiblement, en les modulant de telle sorte que la convention soit toujours reconnaissable. Les *conventions régulatrices* ajoutent des règles à la forme de communication adoptée. Elles qualifient des prescriptions qui régissent des cas de formes fixes élaborées de

<sup>16</sup> Antoine Compagnon, « Avant-propos », dans Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 20.

<sup>17</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op.cit., p. 84.



longue date, notamment durant le règne classique du genre où il tient ni plus ni moins le rôle de police dans les arts. Ainsi des formes du sonnet, dont les contraintes métriques sont rigides, mais peuvent être altérées sans que cela affecte leur reconnaissance; de la règle des trois unités (temps/lieu/action) du drame classique, dont Victor Hugo a montré avec retentissement qu'elle pouvait être transgressée.

Contrairement aux conventions régulatrices, les *conventions de tradition* sont beaucoup plus souples et ne relèvent pas de l'application d'une règle précise, mais d'un rapport de ressemblance et de dissemblance, de déplacement conventionnel sujet à des nuances considérables. Se pencher sur les conventions de tradition revient à détecter entre un nombre d'œuvres indéfini le partage d'« airs de famille », selon l'expression fort répandue depuis Wittgenstein. Celles-ci concernent le problème que posent les classes textuelles à proprement parler, auxquelles se rattache d'ailleurs le roman de la route qui sera analysé tout au long de cette thèse. Moins contraignantes que les normes régulatrices, les conventions de tradition se subdivisent, encore selon Jean-Marie Schaeffer, en deux groupes extensionnels : les classes généalogiques et analogiques. Tandis que les premières reposent sur des relations hypertextuelles ou sur une dérivation « massive » et ostensiblement marquée d'un texte premier par un second, les secondes sont déterminées en fonction de ressemblances causalement indéfinies. Au mode de constitution historique progressive des classes généalogiques, Schaeffer oppose donc la classification rétrospective des classes analogiques, fondées sur des liens textuels qui font fi de toute logique causale historiquement transmise.

Sa distinction n'est toutefois pas sans soulever quelques questions. D'abord celle des liens génériques postulés par une filiation hypertextuelle et le fait que l'hypotexte ne puisse garantir à lui seul une affiliation de son hypertexte qui engagerait une totale correspondance. Autrement dit, la définition purement statistique que Schaeffer attribue aux classes analogiques n'a-t-elle pas également servi de base à la constitution des classes

généalogiques ? Il semble que ces interrogations de même que la nature des classes soumises par Schaeffer ramènent à la dichotomie posée par Tzvetan Todorov entre genres historiques et genres théoriques, que Schaeffer commente pourtant avec suspicion. Je rappelle que pour Todorov, les genres dits historiques seraient attribuables à une observation de la « réalité littéraire », alors que les genres théoriques seraient déduits à partir d'une théorie de la littérature<sup>18</sup>. Or, comme le remarque Schaeffer à ce propos, les genres historiques sont eux aussi le fruit d'une construction sélective de critères textuels et les genres historiques n'ont, de fait, « aucun privilège épistémologique sur les genres théoriques, loin de là<sup>19</sup> ». Il ajoute que tout genre théorique peut, en tant que modèle de lecture, être reconduit par le pôle de production, puisque le genre est une abstraction continuellement retravaillée à la fois par l'auteur et le lecteur.

Selon toute vraisemblance, Schaeffer reproduit cette équivoque dans l'élaboration de ses classes généalogiques et analogiques. Car la reconnaissance d'un hypotexte, au sens large que lui confère Schaeffer, s'effectue toujours par l'élection d'une ou plusieurs caractéristiques parmi d'autres qui sont discriminées. De même, comme je viens de le suggérer, tous les hypotextes ne possèdent pas une valeur égale quant à l'identification générique de l'hypertexte. Certains sont « narcotisés<sup>20</sup> », alors que d'autres sont jugés plus pertinents. Tout dépend au fond de la compétence transtextuelle du lecteur et du contenu de son « encyclopédie générique<sup>21</sup> ». Aussi, dans le cas des conventions analogiques, le repérage d'une ressemblance ne peut se passer d'un modèle de référence, puisqu'une ressemblance

---

<sup>18</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 25.

<sup>19</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 69. Spécialiste des genres cinématographiques, Rick Altman abonde dans le même sens : « Tous les genres historiques ont été à un moment donné des genres théoriques définis par les critiques d'une culture passée [...]. Les théories de référence alors en usage n'étaient peut-être pas des théories qui se présentaient comme telles ainsi que celles élaborées par Todorov, mais elles n'en étaient pas moins des théories » (Rick Altman, *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 16).

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 116.

<sup>21</sup> Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 110.

exprime nécessairement un rapport de similitude entre deux objets. Toute classe généalogique est fondée sur des liens d'analogie et chaque classe analogique pose dans son principe même l'influence d'une généalogie. Mais déjà, le terme « généalogie » porte avec lui des connotations malheureuses et indique l'origine de cette confusion pourtant lumineusement dévoilée par Schaeffer lui-même, quand il signale les dérapages du modèle biologique dans la théorie des genres : « Alors que la relation générique biologique va de la classe à l'individu, la relation générique artefactuelle va des individus à la classe<sup>22</sup> ». En résumé, il ne saurait y avoir un lien total de cause à effet dans la détermination d'un genre, non plus que de généalogie au sens strict du terme. Un genre n'engendre pas directement les œuvres, qui lui correspondraient à leur tour en tout et en parties. Le principal problème ici semble lié au fait que le genre, dans le cas où il sert à désigner des classes textuelles, ne participe pas d'une appartenance plénière d'identité, au sens où le feraient les genres « récit » ou « drame ». Aucune classe textuelle fondée sur des conventions de tradition ne peut être exclusivement généalogique ou analogique. Mieux vaudrait alors adopter, comme le fait Jean-Michel Adam sur le modèle de la généricité auctoriale/généricité lectoriale de Schaeffer, les notions de généricité et d'effets de généricité.

### **1.1.2. Du genre à la généricité : l'hypothèse du scalaire**

Quand il réfère à une classe textuelle, on a vu que le genre désigne moins une donnée immédiate qu'une espèce d'« algorithme » conventionnel servant à la fois à la création des œuvres et à leur lecture. Afin de rompre avec cette image de « texte idéal » qu'il suppose pour qualifier des classes romanesques, Jean-Michel Adam propose d'adopter le concept de généricité, dans le but de marquer une distance entre un modèle virtuel et les relations médiatrices de familiarité entretenues par des œuvres individuelles. L'expression fait valoir

---

<sup>22</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 72.

que les classes utilisées sont avant toute chose des projections attributives et regroupent des critères selon une échelle de régularités fluctuantes. Surtout, il sous-entend l'idée d'un Jacques Derrida, pour qui un texte n'appartient à aucun genre, mais participe plutôt à plusieurs<sup>23</sup>. Pour Adam, ce glissement terminologique invite à ne plus raisonner en termes de « critères définitoires » ou de « conditions nécessaires et suffisantes<sup>24</sup> », mais sur la saisie de groupements de procédés narratifs et de traits thématiques récurrents. L'idée se trouve déjà en germe dans l'article « Du texte au genre » de Schaeffer :

Si nous en restons au niveau de la phénoménalité empirique, la théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques : or, ces ressemblances peuvent parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle<sup>25</sup>.

Ces propositions rencontrent celles de Walter Moser sur le *road movie*, qui distingue également entre « un *road movie* » et « du *road movie* », sans pour autant user de la même flexibilité dans l'attribution de ses catégories<sup>26</sup>. La difficulté, voire l'impossibilité pratique d'établir avec fermeté des catégories pérennes tient à ce que le genre est constamment travaillé par des forces antagonistes, liées à un double principe d'inertie et de changement. Chaque fois qu'une œuvre nouvelle est publiée, elle modifie par le fait même son genre, d'où le statut précaire et purement abstrait de ce dernier.

La généricité agit principalement dans trois domaines qui redynamisent la question du genre au sein d'une interaction entre autant d'instances discursives : celles de la production et de la réception-interprétation, mais aussi, ajoute Adam, celle du pôle éditorial qui peut intervenir sur le texte lors de rééditions consécutives ou de traductions. Ces trois pôles de

<sup>23</sup> Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

<sup>24</sup> Jean-Michel Adam, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 26.

<sup>25</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 186.

<sup>26</sup> En témoignent ces formulations : « Pour faire un *road movie*, il faut », ou encore « dans la version "pure" du *road movie* ». Voir Walter Moser, « Présentation. Le *road movie* : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 18, n°s 2-3, 2008, p. 17-18.

médiation générique ont le pouvoir de participer aux différents plans de la transcendance textuelle ou de ce que Gérard Genette nomme la transtextualité, soit ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>27</sup> ». Pour Adam, le plan paratextuel est le principal lieu d'ingérence de la généricité éditoriale : titre, sous-titre, prière d'insérer, jaquette et autres « seuils<sup>28</sup> » du texte, selon l'expression consacrée de Genette, sont quelques-uns des aspects qui orientent la coordination générique et le contrat du lecteur avec le texte. Le plan métatextuel est un second facteur de généricité. Relation d'un texte à son commentaire, la métatextualité regroupe les articles, monographies et autres discours critiques portant sur le genre d'un texte particulier. Enfin, vu les nombreux recoupements que recèlent les notions d'architexte, d'hypotexte et d'intertexte, je suggère plutôt d'utiliser essentiellement cette dernière, étant entendu avec Raphaël Baroni que les deux autres dépendent « ontologiquement des textes concrets dont le sujet a fait l'expérience, donc d'une certaine forme d'intertextualité<sup>29</sup> ». Définie par Genette au plan de la microstructure comme la récupération d'un texte sous forme de *plagiat*, de *citation* ou de simple *allusion*, l'intertextualité, en tant que relation de coprésence d'un texte A à un texte B, peut tout autant s'étendre à l'analyse des composantes poétiques. Indicateur de généricité, cette forme de transtextualité investit les différents niveaux de textualité, qui font ainsi l'objet de conventions. Alors que la textualité assure au texte cohésion et singularité, la transtextualité aménage sa compréhension en regard d'une nébuleuse de pratiques littéraires composant la bibliothèque virtuelle d'une époque et d'un milieu, l'ouvrant sur l'interdiscours social et littéraire. En adoptant une telle approche scalaire de la généricité, on peut aborder une œuvre en la soumettant à l'examen d'aspects localisés (construction et caractérisation des personnages, éléments de l'intrigue, représentations de l'espace), en la considérant comme un feuilleté de conventions provenant de divers horizons génériques. Encore une fois, l'idée n'est pas de proposer une échelle rigide

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

<sup>28</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 377 p.

<sup>29</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 240.

de conventions « essentielles », mais un outil pour mieux penser la participation d'une œuvre singulière à un genre. La question qui se pose, dès à présent, est de savoir quelles dimensions du texte doivent être investies par l'analyse dont l'objectif est de repérer ces fameux foyers de généricité.

## 1.2. Avant la route : le précadrage générique du texte

En amont de toute lecture, avant même de tourner la première page d'un roman, le lecteur effectue entre autres opérations préalables celle que Jean-Louis Dufays nomme le précadrage générique du texte<sup>30</sup>. Établi sur la base d'informations qui sont autant de conventions paratextuelles, le précadrage générique consiste à émettre un certain nombre d'hypothèses quant au genre du livre en question et d'ainsi formuler des inférences sur son contenu. Il s'agit en fait d'embrasser une posture de lecture par rapport à un horizon d'attente familial formé d'œuvres fréquentées par le passé, de projeter l'artefact textuel sur l'arrière-plan de lectures antérieures. Les seuils servent ici d'indices de généricité co-textuels qui relèvent des instances éditoriale et auctoriale, lieux de négociation par rapport auxquels un contrat de lecture est adopté. Dans les prochaines lignes, je me pencherai sur quelques-uns de ces ancrages génériques en m'appuyant sur des exemples tirés de titres, d'illustrations de couverture et de quelques prières d'insérer, afin de faire ressortir cette oscillation dialectique entre convention et invention qui informe l'appareil paratextuel.

### 1.2.1. Les titres

Toutes les œuvres disposent d'un titre. Sceau d'originalité et marque d'allégeance générique, celui-ci remplit quatre fonctions cardinales d'*identification*, de *mise en valeur* et de

---

<sup>30</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotypes et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2010, p. 121 et s. Voir également Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999, p. 115 et suiv.

*désignation* (du contenu ou de la forme)<sup>31</sup>. L'*identification* est bien sûr fondée sur des préférences, bien que cette fonction première se résume à procurer une identité au livre et à le singulariser, ainsi que le font pour l'homme ses nom et prénom, en dehors donc de toute autre motivation particulière. La *mise en valeur* concerne l'aspect marchand du livre comme objet, plus encore comme objet de séduction visant à trouver un acheteur/lecteur sans lequel il reste voué à l'inexistence. La fonction qui influera sur le processus de précadrage générique est toutefois celle de *désignation*, qui inscrit a priori le texte dans une tradition ayant trait tant à des aspects thématiques qu'à des spécificités rhématiques (formels). Les relations du titre au texte peuvent être de l'ordre d'une *désignation* littérale, lorsqu'il en indique le sujet avec clarté; certaines adoptent plutôt les détours rhétoriques de la métaphore, de la métonymie, de la synecdoque ou de l'antiphrase. Signal de généricité auctorial, le titre est dans tous les cas une zone de transaction symbolique où s'observent la refonte de conventions et la renégociation de formules plus ou moins stéréotypées dont voici quelques exemples.

En toute logique, le terme « route » apparaît dans bon nombre d'intitulés de romans de la route en tant qu'indicateur spatial d'une *désignation* littérale, comme dans *Passer sa route* (2003), *La route des vents* (2002), *La route d'Altamont* (1966), *Route barrée en Montérégie* (2003), *Blé sur la route* (2014), etc.<sup>32</sup> Il se manifeste encore à l'occasion sous le couvert d'un vocabulaire connoté par rapprochement synonymique – *Le sentier de la louve* (1973) –, ou connexité métonymique – *Le fil des kilomètres* (2013), *Asphalte et vodka* (2005). La remarque vaut pour *Sur la 132* (2012), roman de Gabriel Anctil, qui en plus affiche un renvoi intertextuel au roman de Kerouac. La mention d'une destination géographique au sens large – *Vers l'est* (2009), *À l'Ouest* (2012), *Vers l'Ouest* (2011), *Plus loin* (2008) – évoque le mouvement vers l'ailleurs, tandis qu'un titre tel que *Go West, Gloria* (2014) reprend du même coup la formule canonique de l'appel de l'Ouest martelée par la propagande expansionniste

<sup>31</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 73 et suiv.

<sup>32</sup> Dans le but d'alléger le système de renvois, tous les titres de romans uniquement mentionnés se retrouveront en bibliographie, à la fin de la thèse.

américaine, d'où l'usage de l'anglais<sup>33</sup>. Un simple déictique énoncé sous forme d'oxymore – *Là-bas, tout près* (1997) –, l'allusion à un lieu mieux circonscrit accompagnée d'un indice temporel – *Cape Cod aller-retour* (1985), *Pâques à Miami* (1996), *Un hiver à Cape Cod* (2011) –, ainsi que la mention d'une marque de voiture ou d'un moyen de transport automobile posent à leur façon l'équivalence médiate avec le voyage et la route : *Volkswagen blues* (1984), *La Cadillac du docteur Watson* (2013), *Un taxi pour Sherbrooke* (2013), le titre hybride de Jacques Hébert, *Autour des trois Amériques : quatorze mois sur la route panaméricaine, en auto* (1952), annoncent le voyage sur la route par une relation de contiguïté isotopique.

Le champ sémantique regroupant les catégories de routards ou les différentes espèces de la faune voyageuse est aussi abondamment utilisé. La fonction désignative recoupe donc, cette fois, la présence de personnages types qui est alors anticipée dans des intitulés tels que *Journal d'un hobo* (1965), *Le voyageur distrait* (1981), l'intitulé-valise *Évagabonde* (1981), *Le voyageur à six roues* (1991), ou *Le passager* (1995), tandis que *Heureux qui comme Ulysse* (2010) et *Les sœurs d'Io* (1979) reprennent pour leur part les figures archétypales de l'errance occidentale. Tous ces titres ont pour effet de braquer les attentes sur un récit qui parcourt l'espace en général ou le système routier en particulier. Qu'arrive-t-il par contre lorsque des écrivains souscrivent à la pensée d'un Umberto Eco, par exemple, pour qui le titre « doit embrouiller les idées, non les embrigader<sup>34</sup> » ? Quel recours possible contre la mystification et l'esquive d'un *Jean-Pierre, mon homme, ma mère* (1982) ou d'un *Philippe H. ou la malencontre* (2015) ? Force est d'admettre que le titre s'offre bien souvent comme une boussole détraquée qui a perdu le nord. Auquel cas, la première de couverture s'avère un

<sup>33</sup> « Go west, young man, and grow up with the country ! » est la version plus exacte du slogan lancé par le journaliste Horace Greeley en 1853 (Philippe Jacquin et Daniel Royot, *Go West ! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2002, p. 115).

<sup>34</sup> Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 9.



guide de première importance et peut tout autant confirmer les hypothèses émises à la lecture du titre littéral.

### 1.2.2. Les illustrations de première de couverture

Faisant partie, à l'instar du résumé de quatrième de couverture, de ce que Genette nomme le « péri-texte éditorial<sup>35</sup> », la première de couverture est une des composantes matérielles les plus significatives. Elle assume d'après Karl Canvat des fonctions publicitaire, esthétique, idéologique et référentielle, par ses éléments picturaux et ce qu'ils apprennent ou font mine d'apprendre sur l'univers du récit<sup>36</sup>. Quelques stratégies iconographiques permettent ainsi de postuler l'existence de représentations récurrentes agissant comme des embrayeurs de généricité, qui cristallisent d'ores et déjà l'horizon d'attente diégétique. En outre, il n'y a rien de surprenant à ce que, une fois de plus, la route subisse un traitement de faveur sur bon nombre de couvertures. Encore qu'il faille la considérer dans son environnement immédiat, lequel donne des clés de lecture sur les lieux du roman en plus de contenir des indices sur la teneur de l'action et la construction des personnages. Les quelques cas de figure qui suivent devraient suffire à mieux comprendre les principales tendances que suivent les stratégies iconographiques déployées sur les couvertures.

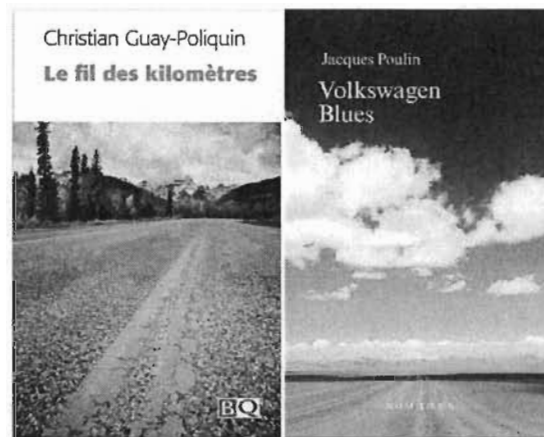
Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger conclut un peu hâtivement du fait que les autoroutes n'ont pas encore su retenir l'attention des artistes, que l'acte créateur n'a toujours pas saisi leur « puissance paysagère<sup>37</sup> ». Plusieurs romans de la route démentent cette idée. Publiés à quelque trente ans d'intervalle, les romans *Volkswagen blues* (réédition de 2015) et *Le fil des kilomètres* (réédition de 2016) démontrent une volonté commune de mise

<sup>35</sup> Péri-texte éditorial : « [T]oute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non pas exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'*édition*, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. Le mot *zone* indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel » (Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 20. Genette souligne).

<sup>36</sup> Karl Canvat, *op. cit.*, p. 116.

<sup>37</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 113.

en valeur d'une imagerie routière. En effet, chaque jaquette expose une perspective itinérante sur la route, envisagée depuis un véhicule en mouvement, ce que suggère la ligne double de l'exemple de gauche, qui entraîne le regard vers le point de fuite de l'image.



La perception frontale de la route rectiligne, au milieu des paysages lunaires de *Volkswagen blues* d'un côté, de la forêt de l'Ouest canadien de l'autre, reprend le prototype du genre élaboré en 1938 par la photographe Dorothea Lange avec *The road West, New Mexico*, (Annexe, figure 1) qui fera par la suite école<sup>38</sup>. Genre par excellence des grands espaces, d'après une idée bien entretenue, le roman de la route met ici l'accent sur la profondeur du champ, l'horizontalité étant contrebalancée par la verticalité minimale de la forêt ou des lointains contreforts montagneux. La sobriété de la composition, réduite à la linéarité de la route, à la nature et au ciel, insiste sur le sentiment de solitude que dégagent les espaces et sur leur vacuité qui, selon le géographe Luc Bureau, est une des raisons de cette impression de gigantisme spatial<sup>39</sup>. Paysages a priori aux antipodes, la plaine désertique de l'Ouest et l'autoroute forestière se rejoignent donc dans leur configuration et dans les significations sommaires qui peuvent en être tirées.

<sup>38</sup> Jean Arrouye, « L'imaginaire de la route américaine », *Revue Française d'Études Américaines*, n°s 48-49, avril-juillet 1991, p. 323. Quelques années après Lange, Robert Frank participe lui aussi à « l'artialisation » des paysages routiers, pour employer la terminologie d'Alain Roger. Consignées dans son ouvrage *The Americans*, ses photographies bénéficient d'une préface signée par nul autre que Kerouac. Voir Robert Frank, *The Americans*, New York, Rapaport Printing Corporation, 1958, 179 p.

<sup>39</sup> Luc Bureau, *La terre et moi*, Montréal, Boréal, 1991, p. 61.

Lorsqu'elle n'est pas explicitement mise en images par le système péritextuel, la route peut encore être figurée par des procédés de représentation métonymiques ou synecdochiques. Les cartes topographiques de *Dessins et cartes du territoire* (1993), de Pierre Gobeil, et des trois premiers tomes des *Aventures de Benjamin Tardif* (1989-1992) en témoignent. Un choix tout indiqué pour François Barcelo, puisqu'à tenter de situer des villes aussi improbables que « Nowhere », « Elsewhere » ou « Not Quite », il met adroitement en valeur l'ironie mordante de son écriture. Dans un court essai sur la carte géographique, Italo Calvino observe le rapport intime que celle-ci entretient à l'origine avec le voyage : « Le premier besoin de fixer les lieux sur la carte est lié au voyage : c'est le memento de la succession des étapes, le tracé d'un parcours. Il s'agit donc d'une image linéaire, telle qu'elle peut être donnée seulement sur un long rouleau<sup>40</sup> ». Cela s'avère d'autant plus vrai pour les œuvres qui joignent au récit l'itinéraire de leurs personnages.

Pierre Gobeil  
**Dessins et cartes  
du territoire**  
Roman



● l'Hexagone



L'éditeur de Marie-Ève Gosemick insère par exemple dans *Poutine pour emporter* (2015) une carte de la Colombie et des villes traversées; certaines éditions de *Volkswagen blues* en font de même pour le trajet transcontinental qu'empruntent Jack Waterman et la Grande Sauterelle; la quatrième de couverture d'*Autour des trois Amériques : quatorze mois sur la*

<sup>40</sup> Italo Calvino, « Le voyageur dans la carte », *Collection de sable*, Paris, Seuil, 1984, p. 31. Ici, le lien est frappant entre l'organisation archaïque des premières cartes et le « rouleau original » sur lequel Kerouac a écrit d'un jet le manuscrit de *Sur la route*.

*route panaméricaine, en auto* de Jacques Hébert reproduit le parcours nord-sud de l'auteur et de ses acolytes. Condensation matérielle d'une trajectoire fictive, ce dispositif visuel témoigne non seulement d'un souci d'enraciner le récit dans une forme de référentialité, mais présuppose aussi, comme le note Calvino, une idée de narration consubstantielle au tracé. Plus qu'une quadrature pure et simple d'un territoire rationalisé, la carte s'interpose entre le lecteur et le récit en tant que médiatrice qui lui fait miroiter une succession d'actions possibles en des lieux où se projettent ses rêveries<sup>41</sup>. En plus de favoriser la familiarisation avec l'univers d'un ailleurs lointain, l'intégration cartographique atteste les liens historiques entre le roman de la route et le récit de voyage de découvreurs ou d'aventuriers. En ce sens, la proposition d'Anne Hurault-Paupe quant au *road movie* américain, qu'elle qualifie de genre au service de la « redécouverte du réel<sup>42</sup> », un réel au demeurant déjà parcouru et codifié, s'applique tout autant au roman de la route, ce que conforte l'usage de la carte<sup>43</sup>.

En contrepartie de cette stratégie rhétorique qui consiste à adopter le tout (la carte) pour la partie (la route) s'ajoutent celles qui désignent la partie pour l'ensemble. La civilisation des transports a par exemple su développer des postes de ravitaillement dans le but de répondre aux besoins du voyageur, dont les déambulations prolongées finissent par le ramener à la satisfaction de ses besoins primaires : manger, se reposer, dormir. Dans son *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé a proposé de dénommer « non-lieux » ces espaces de transit qui « ne crée[nt] ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude<sup>44</sup> ». L'efflorescence de ces non-lieux voués à la consommation dessine selon lui une « cosmologie objectivement universelle<sup>45</sup> », dont il y a fort à parier, selon les

---

<sup>41</sup> Rachel Bouvet, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 280.

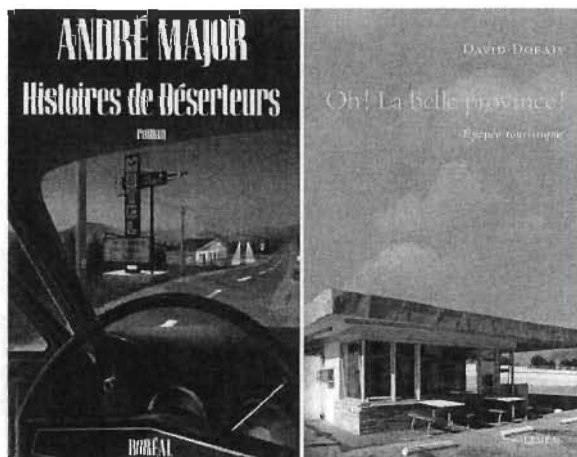
<sup>42</sup> Anne Hurault-Paupe, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Ph. D. (langues, littératures anglaises et anglo-saxonnes), Université Paris X, 2006, p. 366.

<sup>43</sup> « L'Amérique était une sorte de grande carte en asphalte tracée à même les terres, un continent à redécouvrir », résume en ce sens l'un des narrateurs d'*Arvida*, de Samuel Archibald (Samuel Archibald, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, 2011, p. 35).

<sup>44</sup> Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 130.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 133.

exemples retenus, qu'elle calque son modèle sur la nouvelle *american way of life* de l'après-guerre. Après les années de privation de la Seconde Guerre mondiale, le Québec entre lui aussi dans une période faste marquée par la hausse fulgurante du taux de croissance économique<sup>46</sup>.



Le réseau routier se développe, les ventes automobiles explosent, favorisant dans leur sillage l'essor du secteur touristique. Avec l'accroissement de l'automobilisme, une panoplie de services adaptés est peu à peu offerte aux usagers de la voiture et aux fervents de villégiature. L'américanisation des bords de route québécois passe par l'apparition de *fast food*, ciné-parcs, restauravolants (*drive-in*) et stations-services, qui essaient bientôt et modifient le paysage routier.

Au même moment, le motel, contraction des expressions anglophones *motor* et *hotel*, se répand à un rythme continu au cours des années 1950 à 1970<sup>47</sup>. « Il y a un motel dans le cœur de tout homme », écrit à ce sujet Don DeLillo, « [l]à où l'autoroute commence à dominer le paysage, par delà les limites d'une grande ville se répétant à l'infini, près d'un point important d'arrivée et de départ<sup>48</sup> ». En accusant d'innombrables variations, l'imagerie

<sup>46</sup> Jean Provencher, *Ils ont bâti le Québec*, Québec, Septentrion, 1994, p. 33.

<sup>47</sup> Olga Duhamel-Noyer et David Olivier, *Motel univers*, Montréal, Éditions Hélioïtrope, 2006, p. 86. Selon Bruce Bégout, on peut voir dans le motel américain une version moderne des *Cabin Camps* du début du 20<sup>e</sup> siècle ou encore des baraquements de pionniers en marche vers l'Ouest à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Bruce Bégout, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 18 et 40).

<sup>48</sup> Don DeLillo, *Americana*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Marianne Véron, 1992, p. 310.

motellière se situe au carrefour de plusieurs influences génériques, celle du roman noir en particulier, sur lequel j'aurai l'occasion de revenir. Ces variations viennent en quelque sorte confirmer les nombreuses identités de cet espace polymorphe, tantôt invitant et convivial, tantôt inquiétant et mystérieux. Dans l'ouvrage qu'il consacre au motel américain, le philosophe Bruce Bégout présente à ce propos deux faits anecdotiques quoique assez significatifs. D'abord une étude de 1935 qui démontre que la presque totalité des motels de Dallas sont fréquentés aux fins de rencontres extraconjugales; ensuite la sortie publique, au début des années 1940, de J. Edgar Hoover et sa campagne lancée contre ces « camps du crime » où prolifèrent le stupre et la déviance sociale<sup>49</sup>. Vue sa situation périurbaine et son positionnement à l'abri des regards indiscrets, le motel a tôt fait d'acquérir une mauvaise réputation et d'ainsi concilier, dans l'imaginaire auquel il donne forme, clandestinité et quotidienneté. Les éditeurs ont bien saisi la puissance d'évocation de ces innovations; plusieurs premières de couverture tablent sur ces dimensions modernes de la route plutôt que sur celles de la nature grandiose ou de la rase campagne bucolique. La couverture d'André Major offre en prime une belle démonstration du procédé de surcadrage, convention picturale consistant à superposer un premier cadre, formé dans ce cas-ci par le contour du pare-brise, à un second, soit celui de l'image<sup>50</sup>.

« Une autoroute est une série de panneaux de signalisation », remarque Pissenlit, le narrateur d'*Heureux qui comme Ulysse*, « comme une ligne est une série de points<sup>51</sup> ». Une dernière catégorie de représentations métonymiques s'appuie justement sur les affiches routières. Ces idéogrammes réfèrent à un ensemble de codes, font de la route un espace de liberté et de découverte certes, mais balisé par des repères géographiques, des normes de sécurité et de bonne conduite. En ce sens, les panneaux de signalisation sont un autre indice

---

<sup>49</sup> Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>50</sup> La notion de « surcadrage » est empruntée à Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », dans Dominique Sipère et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 87.

<sup>51</sup> Alain Poissant, *Heureux qui comme Ulysse*, Montréal, Les Éditions Sémaphore, 2010, p. 22.

de genericité qu'exploitent les éditeurs, notamment ceux de *Plus loin*, de David Dorais et Marie-Ève Mathieu, et de *Vendredi-Friday* (1988), d'Alain Poissant. Dans ces deux exemples, ils indiquent littéralement des avenues de lecture possibles. À gauche, l'assemblage de panneaux vierges sur lesquels des flèches pointent en des directions opposées peut laisser présager le récit d'un voyage sans destination précise, une errance sans but, sinon celui d'aller « plus loin ».



Le signal routier de *Vendredi-Friday*, qui signifie « demi-tour interdit », renvoie quant à lui à l'obligation du voyage, à la nécessité de poursuivre un chemin. Ainsi, l'iconographie de la route se décline en une gamme appréciable de représentations autour d'un même thème, qui immanquablement entraînent des conjectures sur la nature du récit. L'inventaire de ces indications génériques demeurerait cependant inachevé s'il fallait passer sous silence l'importance déterminante de l'automobile pour le précadrage générique.

Route et voiture sont en quelque sorte l'alpha et l'oméga du roman de la route. J'ai mentionné en introduction l'idée de Jean-François Chassay à l'effet que c'est à Kerouac qu'il revient d'introduire l'automobile dans les lettres d'ici. Par la suite, de tels rapprochements ont pu paraître suspects à Jean-Sébastien Ménard qui, en témoin avisé de la filiale locale de la *beat generation*, insiste sur l'ironie d'un tel sort pour un homme préférant de loin les

déplacements en autobus, tant dans sa vie quotidienne que dans son œuvre<sup>52</sup>. Cela dit, que Kerouac ait apprécié ou non l'automobile n'a pas empêché ses éditeurs d'en faire la tête d'affiche d'une opération de séduction auprès du public. Le plus étonnant n'est pas d'apprécier la voiture en couverture de romans comme *Sur la route* (1957) et *Visions de Cody* (1972) où, sans égards à qui la conduit, elle occupe un rôle central, mais plutôt de la retrouver en première page de romans dans lesquels elle brille par son absence. La majorité des rééditions de l'œuvre kerouacienne en version Folio chez Gallimard et Denoël y fait d'ailleurs appel, recyclage trompeur s'il en est (Annexe, figures 2 et 3). C'est dire tout le pouvoir d'attraction qu'on lui attribue, dans ce cas-ci au détriment d'un aiguillage fidèle au contenu du récit.

Les éditeurs québécois ne sont pas en reste. La voiture, ici comme ailleurs, exerce ses charmes rustiques et tapageurs, dans une mise en scène qui opte la plupart du temps pour d'antiques modèles. Si un historien comme Mathieu Flonneau a toutes les raisons de penser que l'automobile est devenue avec le temps un instrument du confort quotidien aussi trivial que la machine à laver ou le rasoir électrique, la sublimer en objet esthétique relève alors du défi<sup>53</sup>. Un des moyens d'y parvenir est d'éveiller le sentiment de nostalgie du lecteur, ce vers quoi tend l'écran rougeoyant et chaleureux du roman de Poissant, proche en cela de l'album de famille aux photos décolorées par le passage du temps. La stylisation des couvertures tend de la sorte à solliciter la sentimentalité du consommateur, en agissant sur sa mémoire

---

<sup>52</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire : la Beat generation et la littérature québécoise*, Ph. D. (langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill, 2007, p. 89. Certains passages de *Sur la route* indiquent clairement les réserves de Kerouac face à l'automobile, à l'exemple de cet extrait où le personnage de Dean Moriarty s'adresse à Sal Paradise, le double de l'écrivain : « Tandis que nous roulons sur cette route je suis positivement hors de doute que notre destin est entre de bonnes mains, que même avec toi, si tu prends le volant, avec ta crainte de la bagnole, (je détestais conduire et conduisais avec circonspection), la chose marchera de soi-même et qu'on n'ira pas dans le décor et que je peux dormir » (Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jacques Houbart, 1976, p. 172). Pour la petite histoire, notons qu'à l'occasion d'une entrevue accordée à Serge Bouchard sur les ondes de Radio-Canada, l'écrivain Gabriel Anctil précise que Kerouac n'a jamais même détenu de permis de conduire (Ressource consultée en ligne, le 2 novembre 2015, [http://ici.radio-canada.ca/emissions/c\\_est\\_fou/2015-2016/archives.asp?nic=1&date=2014-11-29](http://ici.radio-canada.ca/emissions/c_est_fou/2015-2016/archives.asp?nic=1&date=2014-11-29)).

<sup>53</sup> Mathieu Flonneau, *Les cultures du volant XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Éditions autrement, 2008, p. 28.



affective. *Heureux qui comme Ulysse* tente en plus de piquer sa fibre masculine en situant la voiture, un authentique modèle de Ford Galaxie 500, au sein d'un imaginaire héroïque, solaire, dont la couleur et le nom sont d'ailleurs des rappels efficaces. Au contraire, certains cas de figure misent plutôt sur une féminisation de l'automobile, en parfaite continuité isomorphique avec les personnages qui y prennent siège.

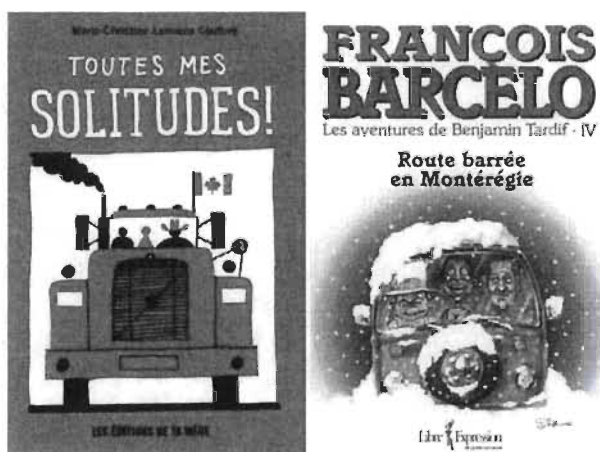


Calandre arrondie, phares bombés et lignes courbes du design efféminé caractérisent par exemple l'automobile de *Six mois sans pamplemousse* (2013), de Carole Tremblay. Incarnation la plus achevée de l'esprit de liberté et d'évasion, le modèle cabriolet représente une actualisation « particulièrement fantasmagorique du mythe automobile<sup>54</sup> », selon Frédéric Monneyron et Joël Thomas. Surtout, les hypothèses émises à la vue du roman de Tremblay le seront en fonction de la connaissance du film *Thelma et Louise* (1991) de Ridley Scott (Annexe, figure 4), un *road movie* dans lequel le cinéaste renouvelle l'approche du genre en le féminisant, ce qui dans une certaine mesure contribue à forger sa renommée. Autrement, le lecteur peut déduire qu'il s'agit d'une histoire de voyage dans le désert, à bord d'une décapotable, ou d'un récit sur les affinités électives féminines, ce que donne à penser le plan frontal et rapproché des deux protagonistes. Tout se passe en fait comme si *Six mois sans pamplemousse* citait d'emblée ses influences à l'aide d'un clin d'œil et s'en démarquait par

<sup>54</sup> Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *Automobile et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 10.

une esthétique « bande dessinée » à la tonalité bon enfant, désamorçant par conséquent les attentes axées sur les thèmes sombres – viol, violence et domination masculines – abordés par Scott.

Le ludisme des illustrations participe ainsi à façonner l'attente d'un récit humoristique ou à tout le moins traité avec légèreté. À première vue, les jaquettes de Marie-Christine Lemieux-Couture et de François Barcelo poursuivent cette intention, mais à l'aide de moyens différents, voire même opposés, sinon dans l'emploi commun du surcadrage. Lignes droites, franches et sobres d'une part, où les visages sont indéfinis; lignes sinueuses et enveloppantes, traits physiques prononcés jusqu'à la caricature de l'autre. Contrairement à *Toutes mes solitudes !* (2012), *Route barrée en Montérégie* joue d'excès afin de suggérer des personnages fortement typés : témoins la beauté d'ébène pulpeuse et par extension naïve, ainsi que le patriotard rondlet arborant sur son chapeau un drapeau américain. Vu le dépouillement de la couverture de Lemieux-Couture, les accessoires occupent une importance accrue. Comme chez Barcelo, le drapeau canadien se veut l'indice d'une attitude chauvine, alors que le Stetson pointe vers une récupération de l'imaginaire western.



Les proportions du véhicule sont dans les deux cas déséquilibrées. Hypertrophié par rapport à l'habitacle et aux personnages, le capot du tracteur routier reproduit une espèce de mastodonte de tôle animalisé et fantastique. Le Westfalia ovoïde de Benjamin Tardif est quant à lui

miniaturisé, ce qui décuple l'effet de promiscuité entre les personnages et fait ressortir le potentiel comique d'une telle situation.

Ce rapide tour d'horizon de la première de couverture permet d'apprécier la multitude de choix iconographiques envisagés par les pôles éditorial et auctorial, non seulement dans le but d'enjôler leur lectorat, mais aussi de lui faire miroiter les virtualités d'un univers de référence lié au roman de la route. Multitude qui tend cependant, tel était le but de l'exercice présenté, vers une certaine unité, pour ne pas dire vers une unité certaine. Car les images analysées se laissent après tout regrouper en une catégorie qui les fédère : la route, la carte, les lieux routiers, les panneaux indicateurs et la voiture forment ainsi le réseau des principales représentations de l'imagerie routière. Les projections qu'elles suscitent seront encore confortées ou ébranlées par des éléments paratextuels additionnels, dont le résumé de quatrième de couverture.

### **1.2.3. Les résumés de quatrième de couverture**

La couverture, pour autant qu'elle soit illustrée, contraint parfois le lecteur à se contenter d'apriorismes ténus. En revanche, le prière d'insérer resserre d'un tour d'écrou le cadrage générique en livrant des informations précieuses sur les thèmes, actions, espaces et types de personnages du roman, en plus de contenir à l'occasion l'extrait d'un commentaire métatextuel et les habituelles informations sur l'auteur. Pour fins de démonstration, je retiendrai trois publications récentes qui montrent de légères variantes sur un cadre narratif construit autour d'une quête. Je reviendrai en détail sur ce modèle, mais je souhaite dès maintenant en suggérer quelques pistes d'interprétation avec le résumé d'*If* (2012), de Ghislaine Meunier-Tardif. Au premier abord, ce titre émet peu d'indices sur l'univers romanesque. Soit il est une conjonction de subordination anglicisée pouvant marquer une hypothèse (si), soit il réfère à un conifère, ce qui n'avance pas davantage la précompréhension

que l'on peut avoir du récit. Par contre, en reproduisant le sexe d'une femme à l'aide d'un rameau d'if, la couverture (Annexe, figure 6), verte et dépouillée, joue avec cette polysémie et suggère une histoire où la sexualité tient une place importante. La quatrième de couverture confirmera cette hypothèse, mais en y ajoutant les aspects d'une équipée transaméricaine absents du titre comme de la jaquette :

L'héroïne de 70 ans de *L'Écarlate* et de *Coup de soleil* veut faire un périple en véhicule motorisé vers l'ouest des États-Unis, mais il lui faut un compagnon. Après avoir passé une annonce, elle opte pour un candidat séduisant, sociable et ex-policier. Un modus operandi et une clause : aucune relation sexuelle.

Le périple commence bien, mais des ennuis surviennent : attaque d'un ours, avaries mécaniques, vol à la tire, etc. Ras le bol et besoin d'air. Leurs différences les agacent. Lui se nourrit de frites et de sucreries. Elle, de légumes, de fruits et de poissons. Lui pratique le copinage où, entre gars, il n'est question que de chars. Elle, solitaire et intellectuelle, partage son temps entre l'art et la lecture.

Malgré leurs divergences, une complicité naît. Des moments d'accalmie. Ils trouvent ce qui nuit à leur entente : la clause d'interdiction de sexe. Se permettraient-ils cette volupté ? Heureux de leur voyage malgré les aléas et les zones d'inconfort, ils expérimentent avec bonheur une forte amitié amoureuse vécue dans le NOW<sup>55</sup>.

Que retenir ici de cet aperçu ? D'abord les lieux de la quête, présentée au cours du premier paragraphe comme un désir de l'ailleurs : l'Ouest des États-Unis. Personnage de romans précédents, l'héroïne appartient à un type de publication sériel, raison pour laquelle elle est d'emblée peu définie, puisqu'on la suppose déjà connue du lecteur, alors que son compagnon est introduit par sa fonction et quelques épithètes. Le second paragraphe évoque des épisodes d'infortune, insiste sur les différences entre les deux compagnons, dissemblances en apparence insurmontables. Une configuration narrative naît à ce moment, celle du « couple dépareillé » qu'Anne Hurault-Paupe a pu voir à l'œuvre dans le *road movie* américain<sup>56</sup>. Le voyage glisse ensuite au second plan, l'enjeu du récit réside dans la résolution ou non de ces oppositions. Autre glissement au dernier paragraphe : la « complicité naît », à la quête de l'ailleurs se juxtapose une conquête amoureuse, une relation vécue dans le moment présent,

<sup>55</sup> Ghislaine Meunier-Tardif, *If*, Montréal, Stanké, 2012, quatrième de couverture.

<sup>56</sup> Anne Hurault-Paupe, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, op. cit., p. 446.

au jour le jour, selon la philosophie maintes fois ressassée du « Carpe Diem » horatien relayée par d'innombrables auteurs. Semblable en cela à la lourde majorité des romans de la route, *If* donne à voir une instrumentalisation du périple, dans le but de raconter autre chose, une intrigue amoureuse dont la temporalité s'inscrit à même la durée du voyage : règle générale, soit l'arrivée à destination en appelle le dénouement, soit le dénouement de l'idylle sonne la fin de l'itinéraire.

Le récit de la *conquête* amoureuse est une des possibles actualisations de la quête. Sur la quatrième de couverture de *Ma vie est entre tes mains* (2015), Suzanne Aubry en propose une deuxième version. Déjà l'illustration de couverture offre une énième représentation de cette route plate comme une assiette, qui s'allonge des plaines vers le ciel (Annexe, figure 5), signal générique conforté par le résumé :

Michel Perreault a quitté le Manitoba il y a quatorze ans, à la suite d'une tragédie qui a bouleversé à jamais une communauté paisible. Il a refait sa vie à Montréal sous une autre identité et croit avoir définitivement tourné la page sur son passé, mais tout bascule lorsqu'il découvre que sa femme et son fils ont disparu. Ne comprenant rien à ce départ soudain, Michel décide de retourner dans les Prairies, où il les soupçonne de se trouver. Sa quête déchirante à travers les paysages à la fois somptueux et arides de l'Ouest fera renaître les fantômes du passé, les secrets enfouis dans les consciences, comme les sédiments de la rivière Rouge.

Une histoire sur le pouvoir de la résilience et la force de la rédemption<sup>57</sup>.

Dans cet extrait, la quête évolue subtilement vers l'*enquête*. Aubry focalise l'attente sur le suspens en masquant les informations à propos de ce Michel Perreault et les circonstances qui l'ont poussé à prendre la fuite du Manitoba pour refaire surface à Montréal sous une fausse identité. Sa traversée des Prairies est motivée par la disparition de sa femme et de son enfant, première trame indicielle qu'il doit remonter pour tenter de les retrouver. Le résumé promet également une sorte de récit du retour au pays natal. Dans cette veine de romans, la progression suit d'ordinaire une double temporalité : le présent de l'*enquête* et du voyage est entrecoupé de segments analeptiques sur « les fantômes du passé, les secrets enfouis ».

---

<sup>57</sup> Suzanne Aubry, *Ma vie est entre tes mains*, Montréal, Libre Expression, 2015, quatrième de couverture.

Parallèlement à l'enquête de Perreault, le lecteur aura à disposer de pistes sur les causes de l'exil et devra répondre à des questions de deux ordres : pourquoi la famille de Perreault l'a-t-elle quitté et où se trouve-t-elle ?; pourquoi celui-ci a-t-il déserté son village natal ? Enfin, la dernière phrase concerne les grands thèmes de l'œuvre, résilience et rédemption, termes assez vagues pour éprouver le besoin d'en connaître plus, mais assez précis pour transmettre une impression d'ensemble sur l'atmosphère du roman.

Au premier coup d'œil, *Vers l'Ouest* de Mahigan Lepage use quant à lui des conventions et poncifs picturaux (Annexe, figure 7) des traditions photographique et cinématographique de l'Ouest mythique. À cette exception notable toutefois que le lacet d'asphalte ceint par l'accotement et quelques bosquets épouse les renflements tortus du paysage en dégagant une sensualité toute féminine. Comme sur les rééditions de *Le fil des kilomètres* et de *Volkswagen blues*, des crêtes de montagnes vaporeuses se détachent à l'arrière-plan d'une composition divisée à part égale ou presque entre la spiritualité céleste et la matérialité terrestre. Si de son côté le titre suggère le déplacement, vers l'ouest précisément, on reste assez peu renseigné sur l'action du récit. La quatrième de couverture ajoute des précisions utiles :

De Rimouski à St. Catharines, de Montréal à Petawawa, de Toronto à Banff jusqu'en Colombie-Britannique, une lumineuse traversée du territoire. *Vers l'Ouest* est écrit d'un seul trait : un paragraphe qui prend la forme d'une autoroute. C'est un souffle qui se déploie, ample mouvement, captant les moindres détails de ce qui s'offre au hasard des rencontres, des paysages et des villes. Dans ce récit marqué par l'errance et la vitesse, une voix surgit. Un corps, aussi. Voyager devient alors une épreuve : manière d'être au monde, trajet vers soi et vers l'autre. *Vers l'Ouest* est un road-movie fragile et beau comme un cri de liberté<sup>58</sup>.

À qui connaît Kerouac et *Sur la route*, la fluidité du paragraphe-autoroute écrit « d'un seul trait » apparaîtra assez familière; errances, vitesse et rencontres également. Avec l'analogie du voyage comme épreuve et descente aux confins de soi-même, le résumé dessine une *quête spirituelle* qui tient de l'éveil mystique, de la traversée jalonnée d'épreuves initiatiques. Ces

<sup>58</sup> Mahigan Lepage, *Vers l'Ouest*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, quatrième de couverture.

quelques données permettent d'ailleurs un retour éclairant sur les éléments de la jaquette. Par la placidité millénaire de leur présence, les grands espaces sauvages inclinent à la méditation; les montagnes, plus exactement, et peu importe qu'il s'agisse des Rocheuses, de la Sierra Nevada ou des combes appalachiennes, incarnent dans toute grande religion l'obstacle par excellence que doit franchir le pèlerin pour atteindre à la révélation<sup>59</sup>. Tout cela est au final condensé sous l'appellation « road-movie », à la fois étrange, à cause de la nature écrite du support offert, et pertinente, considérant la connexité des deux genres.

À l'exception de *Ma vie est entre tes mains* donc, qui dose délibérément les non-dits et les blancs pour capter la curiosité du lecteur et cultiver le suspense, les éditions offrent des résumés concis, où l'exposition du propos se fait sans détour. Il est fort probable qu'en les sériant et en adoptant un échantillonnage suffisamment représentatif, ils permettraient à eux seuls de dégager des schémas d'actions redondants. Mais bien que la quatrième de couverture offre une clé isotopique et une description relativement claire de l'univers du roman de la route, elle peut encore être trompeuse, circonvenir les attentes les plus légitimes pour déboucher sur un cul-de-sac. Il faudra donc franchir la zone frontalière du seuil afin de lui faire subir l'épreuve du texte. Lui et lui seul pourra valider les approximations paratextuelles.

### 1.5. Sur la route : généricité et actions

Dans son essai sur la comédie musicale hollywoodienne, Rick Altman avance quelques suggestions pour une approche sémantico-syntaxique de la généricité. Pour lui comme pour Daniel Couégnas lorsqu'il réfléchit à la paralittérature<sup>60</sup>, la généricité trouve son principe de répétition le plus constant dans les structures narratives du texte (approche syntaxique), récupérées et reproduites, cela va sans dire, sous couvert d'une diversité qui ne le

<sup>59</sup> Robert M. Pirsig, *op. cit.*, p. 159.

<sup>60</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 68.

cède en rien à la reconnaissance de ces mêmes structures<sup>61</sup>. Je retiendrai en partie cette proposition en tentant de réfléchir plus globalement sur certaines catégories de l'action intentionnelle, afin d'être en mesure de faire ressortir les points de convergences que partagent certains romans de la route pour chacune d'elles. C'est donc le plan paradigmatique de l'action qui sera privilégié, un peu aux dépens de leur agencement syntagmatique par les structures discursives de la mise en intrigue. Je ne crois pourtant pas m'éloigner des recommandations d'Altman ou de Couégnas en la matière, dont les analyses sur la séquentialité du récit filmique ou romanesque de genre procèdent plutôt de la démonstration d'une logique immanente de l'action<sup>62</sup>.

### 1.3.1. Événements et actions

Il convient d'entrée de jeu d'émettre une première distinction entre l'action proprement dite et ce que les théoriciens de l'action qualifient d'événement. Contrairement à l'action, qui résulte d'une prise en charge de moyens par un agent – acteur humain ou anthropomorphe – ayant une intention, l'événement survient sans égards à aucune intentionnalité<sup>63</sup>. En général, les chercheurs s'entendent sur le fait qu'un événement réfère à un phénomène naturel. S'il pleut dehors, ce ne peut être qu'un événement, dont les causes sont explicables en termes de phénomène essentiellement physique. En théorie, la différence entre événement et action apparaît somme toute assez nette. En pratique, la frontière devient problématique et nécessite un éclairage plus fin entre causalité et motivation. Cette précision sera notamment indiquée pour identifier les composantes qui justifient les catégories de la quête et de la déroute. Afin d'échapper à la dichotomie trop rigide posée par cette conception binaire, Paul Ricoeur propose de reconsidérer causalité et motivation comme les pôles

---

<sup>61</sup> Rick Altman, *op. cit.*, p. 111 et suiv.

<sup>62</sup> Pour une brillante mise au point sur le sujet, voir Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 58-90.

<sup>63</sup> Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 2009, p. 20.



opposés d'une échelle<sup>64</sup>. Ainsi retrouve-t-on à une extrémité les phénomènes de causalité sans motivation, tandis qu'à l'autre bout se situent les actions à motivation sans causalité, celles que mobilisent par exemple certains jeux intellectuels (échecs) basés sur une planification stratégique. Entre les deux se déploie l'agir humain, qui fluctue entre motifs rationnels et irrationnels, entre passivité et agentivité.

Reprenant et prolongeant les travaux de Ricoeur, Bertrand Gervais pose comme condition à la compréhension du récit la connaissance implicite du réseau conceptuel de l'action. Suivre le déroulement d'une histoire nécessite pour lui comme pour Ricoeur de maîtriser les catégories conventionnelles de l'action pratique, toutes interdépendantes. En premier lieu celle de l'*intention*, noyau de l'action devant mobiliser la présence d'un *agent* et sa relation cognitive à une *opération*. Le couple *motif/mobile* a partie liée avec l'*agent*, il permet de spécifier ses motivations et les raisons qui le poussent à agir<sup>65</sup>. Alors que le *motif* rend compte d'un *but* à atteindre, d'un projet à poursuivre et répond à la question du *pourquoi* de l'action, le *mobile* se rattache aux *moyens* utilisés pour parvenir à un *but* : il répond, en somme, au pourquoi du comment. La différence gagne en clarté à scruter le type de réponse qui échoit aux questions que pose chacune de ces catégories : le motif « permet de spécifier les buts recherchés par l'action (c'est *pour* atteindre tel but) » ; le mobile explique « les raisons qui ont présidé à son choix (c'est *parce que*)<sup>66</sup> ». Par exemple, si Victoria, la métisse du roman *Ourse bleue* (2006) de Virginia Pésémapéo Bordeleau, décide d'entreprendre un voyage en voiture vers la baie James, c'est principalement *pour* rendre visite à sa grand-tante Carolynn, *parce qu'*elle est la dernière à pouvoir témoigner de

<sup>64</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 190.

<sup>65</sup> Les motifs, dans la poétique historique de Tomachevski, prennent le sens de « plus petites particules du matériau thématique ». Il faut garder en tête cette seconde acception, puisque j'y recourrai à l'occasion (Voir Boris Tomachevski, « Thématique », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2001, p. 272 et suiv.).

<sup>66</sup> Bertrand Gervais, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 98. Gervais souligne.

l'existence de son grand-père sur qui elle réclame des informations<sup>67</sup>. Les *motifs* sont de nature intellectuelle, virtuelle et prospective : ils fournissent à l'action ses raisons en la rattachant à un *but*; les mobiles sont de l'ordre du vécu, « ils recouvrent les raisons, les déterminations psychologiques ou socio-culturelles qui ont incité à agir<sup>68</sup> » et expliquent rétrospectivement les *moyens* utilisés. Tous deux sont subsumés par cette catégorie supérieure qui est celle de l'*intention* et dont ils sont logiquement indissociables.

La catégorie des *moyens* déjà mentionnée représente les actions entreprises par l'*agent* afin d'atteindre un *but*. Ils peuvent être, selon les cas, plus ou moins explicités. Ainsi, lorsque Ti-Luc Blouin, le narrateur de *Le joueur de flûte* (2001) de Louis Hamelin, déclare : « De Calgary, j'ai pris un autobus pour Banff [...] »<sup>69</sup>, le développement des *moyens* demeure réduit au minimum, alors qu'il pourrait s'étendre sur un roman entier<sup>70</sup>. Les actions sont soumises à un « effet accordéon<sup>71</sup> », en considération de quoi elles peuvent être soit ramassées de façon concise soit dilatées à l'envi par quelque esprit proustien. Aussi, l'interrelation entre les *moyens* utilisés et le *but* recherché inscrit l'action dans un ordre téléonomique temporellement dirigé vers une fin. La connaissance et la compréhension de ces notions clés du réseau, qui orientent le contrat de lecture et participent aux mécanismes d'adhésion à l'univers romanesque, devraient donc mettre quiconque en position de répondre aux questions soulevées par l'action et *a fortiori* par le récit : *qui ?* fait ou a fait *quoi ?*, *pourquoi ?*, *comment ?* et avec quels *résultats ?* Au vu de ces interrogations et des réponses qu'elles réclament, il apparaît que l'action agentive implique une double nature, un versant interne (le *qui ?*, le *pourquoi ?*), produit d'une intention, et externe (le *qui ?*, le *quoi ?*, le *comment ?* et le

<sup>67</sup> Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Ourse bleue*, Montréal, Pleine lune, 2007, 204 p.

<sup>68</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 96.

<sup>69</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, Montréal, Boréal, 2001, p. 48.

<sup>70</sup> Gervais réserve le concept de script à l'action générique dont les moyens sont condensés au maximum et quelquefois représentés par la seule mention du but visé. Ce dernier est au service d'une certaine économie du discours basée sur un partage de connaissances présupposées. Pour le dire autrement, les scripts peuvent être compris comme « les ellipses d'actes mineurs ou de suites d'actions évidentes » (Jean-Michel Adam, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, 2011, p. 54-55).

<sup>71</sup> Joël Feinberg cité par Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 34.

*résultat*), portant sa marque dans le monde en modifiant une situation antérieure. C'est précisément cette dernière caractéristique qui lui permet d'être organisée par les structures discursives de la mise en intrigue. Comme les visées de cette thèse reposent en partie sur une entreprise de conceptualisation transtextuelle, la saillance d'actions récurrentes est par le fait même assujettie à l'élaboration d'outils qui permettront de mieux les saisir. Car la logique de la généricité, faut-il le rappeler, en est une de répétition.

### 1.3.2. La fabula préfabriquée

Dès l'époque des Formalistes russes, Boris Tomachevski discerne la fable du sujet, couple repris par bon nombre de poéticiens sous une terminologie variable : Bakhtine oppose la construction compositionnelle à la forme architectonique, Genette l'histoire au récit, etc. Je rappelle ici la définition de Tomachevski :

On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La fable pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre. La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais qui respectent leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent<sup>72</sup>.

La fable correspond à un segment existentiel, chronologique. Ricoeur dirait qu'elle résulte d'une temporalité refigurée par le lecteur, qu'elle dépend de la capacité de ce dernier à résumer des récits à l'aide notamment des catégories du réseau conceptuel de l'action. Elle diffère ainsi du sujet, qui structure les actions de la fabula, les moule sans nécessairement satisfaire à leur logique causale ou temporelle.

Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco récupère cette distinction afin de soumettre le concept de *fabula préfabriquée*, soit un schéma d'actions redondantes répondant à des

---

<sup>72</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 272.

conventions génériques<sup>73</sup>. Charpente de l'histoire, la *fabula* est obtenue par abstraction et reconstruction linéaire du sujet : « La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonnés temporellement<sup>74</sup> ». Bien qu'Eco adopte la notion dans une perspective interprétative, elle vaut également pour une approche générative du texte, puisqu'elle est introduite par Tomachevski dans le cadre de son projet de poétique historique. Ces « scénarios maximaux » seront hiérarchiquement compris comme le niveau le plus abstrait des représentations de l'action, raison pour laquelle ils sont aussi les plus stables génériquement. Trois modèles de *fabulae préfabriquées* seront ainsi dégagés dès le début des prochains chapitres : ceux de la cavale, de la déroute et de la quête. Ces modèles prendront note des aspects du réseau conceptuel de l'action qui ont été précédemment explicités et les aménageront en isotopies narratives.

### 1.3.3. La scène intertextuelle

La scène offre un modèle intermédiaire de formalisation textuelle entre la *fabula préfabriquée* et le topos narratif que j'aborderai sous peu. Gérard Genette la conçoit par opposition à l'ellipse, qui repose sur l'élision d'une partie de l'action, et au sommaire, qui la condense et assure le raccord entre les segments du récit<sup>75</sup>. Unité thématique-narrative autonome, la scène est pour Yves Reuter une catégorie « narrativement organisée et textuellement réalisée<sup>76</sup> ». Cette tentative de définition associe donc son étude non pas à celle de la *fabula*, mais à celle du sujet considéré comme l'action temporellement configurée par le récit. Temps de la narration et de la fiction tendent d'ailleurs à correspondre au cours de la scène, moment détaillé et dramatiquement fort. Pour cette raison, elle est souvent le lieu

<sup>73</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 102.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>75</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 141 et suiv.

<sup>76</sup> Yves Reuter, « La notion de scène : construction théorique et intérêts didactiques », *Pratiques*, n° 81, mars 1994, p. 9 et suiv.

d'investissement privilégié d'un certain effet de réel, elle participe à créer l'illusion référentielle. Son repérage peut être facilité par une annonce ou une planification préalable de la part d'un personnage.

Chez Reuter, la notion réfère aussi à une catégorie de saisie du monde sujette à une indexation dans l'encyclopédie socio-culturelle – scène de bagarre, de dispute, de première rencontre<sup>77</sup> – et est comparable en cela au topos narratif qu'il me reste à définir. J'en ferai pour ma part une utilisation plus restreinte et circonstanciée. J'appliquerai les termes de scène intertextuelle à la reprise par un texte B d'une scène repérable et identifiable à un texte A. La scène intertextuelle telle qu'elle est récupérée par le texte B bénéficie d'un cadre spatial apparenté, dans lequel se déploie une suite similaire d'actions unifiée et narrativisée. Elle a donc une origine connue, à l'aune de laquelle peuvent être jaugés ses critères de conformité.

#### 1.5.4. Le topos narratif

Contrairement à la scène intertextuelle, le topos narratif a un champ d'application beaucoup plus large. Il n'est pas attribuable à un auteur particulier; il est plutôt l'objet de représentations collectives et littéraires. Michèle Weil le définit comme une « combinatoire narrative récurrente d'éléments pertinents, thématiques ou formels<sup>78</sup> ». Cet ordonnancement tient, au même titre que la scène intertextuelle, du micro-récit, ce qui la différencie de l'usage du topos classique, lieu commun (*locus communis*) de la rhétorique argumentative, et des idées reçues ayant cours lors d'une époque donnée. Comme son nom l'indique, le topos narratif livre une information narrative, il témoigne d'une action posée dans la diégèse et doit pour cela comporter un prédicat, au contraire d'un topos rhétorique comme le *locus amoenus*, qui se veut essentiellement descriptif. Aussi ne dépend-il pas de la linéarité de la séquence

<sup>77</sup> Voir sur cette dernière Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, 209 p.

<sup>78</sup> Michèle Weil, « Avant-propos », dans Nathalie Ferrand et Michèle Weil (dir.), *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Université Montpellier III, 2001, p. 11.

narrative perçue en termes de complication/dynamique/résolution, malgré qu'il puisse lui correspondre. Il arrive donc que les constituantes du topos narratif, ou toposèmes, soient dispersés tout au long d'un texte.

La réitération transtextuelle du topos est un critère fondamental à sa reconnaissance et à son indexation. C'est son haut degré de répétition qui lui permet d'être identifié à une tradition, raison pour laquelle il s'avère un outil particulièrement opératoire pour l'histoire littéraire. Weil souligne à ce propos le lien unissant le topos à la formation des genres narratifs, ce qui signifie qu'il peut migrer vers d'autres genres. Peut-être est-ce d'ailleurs par ces mouvements migratoires que les topos contribuent le mieux à une redynamisation générique et participent à une certaine évolution des formes littéraires. Dans le cas du roman de la route, un exemple facilement notable de topos narratif, parce que disposé dès l'incipit, est celui que je qualifierai d'ouverture sur les chapeaux de roue :

Il aime la sourde musique du moteur, son grondement riche, grave et rond, les envahissantes bouffées d'air chaud et le soleil qui darde, la puissance nerveuse de la voiture sport, l'accélérateur que flatte le bout de son pied droit. À quatre-vingts milles à l'heure, ils sont au diapason, son moteur et lui, au point de rencontre, à la mesure du confort. Il lui semble qu'à cette vitesse il a de l'huile dans les veines<sup>79</sup>.

Ce type de scène d'exposition *in media res* présente simplement le personnage conducteur au volant de sa voiture, roulant vers une destination inconnue pour des motifs qui le sont tout autant. L'ordre des actions est donc par la suite restitué artificiellement, dans une articulation narrative où la consécution temporelle est troublée. L'ouverture sur les chapeaux de roues est répandue chez les romanciers de la cavale, soucieux d'instaurer un développement régressif – du résultat aux motifs – et de distendre un effet d'attente et de suspense. Avec les topos narratifs de clôture, ceux d'ouverture sont aisément décelables et constituent, dans le cadre de cette thèse, un indice de généricité supplémentaire auquel il faudra être attentif. Jusqu'à

---

<sup>79</sup> Wilfrid Lemoyne, *Le funambule*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, p. 9.

présent tenu à distance et séparé artificiellement de l'action dont il est le moteur, le personnage, rouage générique essentiel, doit maintenant être étudié.

### 1.6. Le personnel générique

« Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? », se demande Tzvetan Todorov à la suite de Henry James, « [q]u'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ?<sup>80</sup> ». Les notions d'action et de personnage agissent en vases communicants, ils s'interdéfinissent. Or, postuler le réinvestissement de motifs, mobiles et actions similaires comme facteurs de généricité indiciels doit sensément conduire à supposer la reproduction de personnages-types. Cette hypothèse est celle d'Yves Reuter, qui souligne la fonction de marqueur typologique du personnage<sup>81</sup>. Agents secrets, privés, vamps et cowboys, ou personnages de regardeur-voyeur, de bavard volubile et de technicien affairé du roman réaliste font tous partie de ces « personnages-prétextes<sup>82</sup> » que renferme le cahier des charges générique : le genre convoque ses personnages aussi sûrement que les personnages renvoient au genre.

Reuter applique les termes « figure générique » à tout personnage grâce auquel s'effectue l'indexation du texte à un genre, lequel convie à adopter une posture de lecture en plus d'être préposé à l'organisation narrative. Le repérage d'une figure générique repose sur une règle simple : on ne peut résumer un roman sans y faire allusion<sup>83</sup>. La typologie de Reuter fait par la suite état de la catégorie des *acteurs*, quantitativement plus importante que la précédente, qualitativement plus fluctuante d'un roman à l'autre. Les acteurs occupent une place hiérarchique secondaire. Ils peuvent être supprimés d'un résumé sans en affecter la

<sup>80</sup> Henry James cité par Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits : *Les mille et une nuits* », *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, p. 33.

<sup>81</sup> Yves Reuter, « Le système des personnages dans le roman à suspense », *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 160.

<sup>82</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 69.

<sup>83</sup> Yves Reuter, « Le système des personnages dans le roman à suspense », *op. cit.*

compréhension, mais participent à densifier la narration en introduisant de nouveaux développements ou ressorts narratifs voués à redynamiser l'intrigue. Sans être indispensables à l'indexation générique, ils contribuent collectivement à en accentuer la cohérence, sur le plan narratif et thématique. Les figures *thématiques* se trouvent quant à elles en nombre réduit, bien qu'étant un indice de généricité additionnel. Elles peuvent être explicitement employées ou non par le récit, selon les cas, référant autant au passé de l'histoire qu'aux souvenirs ou aux rêves d'une figure générique. Chacun de ces trois types de personnage entre dans le jeu de positions d'une matrice abstraite, proposent certaines conventions informant à la fois l'écriture et la lecture<sup>84</sup>.

Le routard a beau être la figure générique incontournable du roman de la route, à l'image du policier pour le roman policier, cette évidence tautologique en dit très peu sur ses actualisations successives et son renouvellement au cours des années. Parce que le personnage est témoin des changements de la sphère sociale, il accueille et contribue en retour à modeler l'interdiscours dans lequel il prend place. Reuter l'indique clairement :

Le personnage se construit à l'intersection – ou dans l'interstice – de types présents dans le champ littéraire et dans son extérieur. [...] L'invention et la classification des personnages semblent donc bien correspondre aux besoins de la scénographie sociale. Ces "visions du monde" s'élaborent et se modifient bien sûr en relation avec les changements sociaux, politiques et juridiques<sup>85</sup>.

Champs littéraire et social sont les deux horizons par lesquels se définit le personnage, deux horizons mobilisant leurs réseaux d'influences, intertextuelles dans le premier cas, sociohistoriques dans le second, et intervenant dans la composition de la figure générique autant que dans la conception des acteurs et figures thématiques.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>85</sup> Yves Reuter, « Pour conclure... », *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 216.



### 1.6.1. La généricité du personnage : entre fiction et histoire

*Forty-niners*, hobos, beatniks, hippies, autant de figures de l'histoire nord-américaine qui, au fil des ans, ont grossi les rangs du vagabondage littéraire. Qu'ils pratiquent la route en professionnel au long cours ou en dilettante improvisé, ces trimardeurs de l'âge d'or de l'errance font maintenant partie de son folklore. Depuis, la démocratisation du voyage a fait son œuvre, le nomadisme de loisir et du travail offre de nouveaux visages à l'aventure routière : écrivains, retraités, étudiants, « job-trotters<sup>86</sup> », etc. Et pourtant, le souvenir de ces pionniers continue d'habiter non seulement le voyageur romanesque d'occasion, mais aussi, comme l'a exposé l'anthropologue Célia Forget, celui des *full-timers*, communautés bien réelles de la mobilité américaine contemporaine<sup>87</sup>. En retrait de ces figures mythiques d'une époque révolue prennent place des personnages-types, devant leur apparition aux moyens de la représentation littéraire et cinématographique. La ménagère en fuite – ou son pendant masculin, le mâle en fugue –, sont des produits redevables à la création proprement fictionnelle et à sa progressive transtextualisation. Cette courte recension de figures génériques, qui sera abondamment développée au cours des prochains chapitres, montre que la généricité du personnage de roman de la route, ainsi que l'enseigne Reuter, se construit à l'interface de sources historiques et fictionnelles. Dans les deux cas, on ne peut toutefois parler de généricité qu'à condition d'effectuer une sorte d'archéologie qui permette de relier les traits types d'une tradition à un personnage particulier.

En général, le rapprochement opère par un renvoi qui relie la figure générique à une tradition soit historique, soit littéraire. L'un des foyers prioritaires de généricité du personnage réside ainsi dans l'anthroponymie : « Donner vie à un personnage de roman, c'est d'abord lui

<sup>86</sup> Pour une catégorisation des nomades « artificiels » modernes, voir Franck Michel, *Routes : éloge de l'autonomie. Une anthropologie du voyage, du nomadisme et de l'autonomie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 308-309.

<sup>87</sup> « Si les full-timers se reconnaissent comme les nouveaux pionniers de l'Amérique du Nord, ils se comparent également à trois autres populations qui ont marqué l'imaginaire de la route : les hobos, les beatniks et les hippies » (Célia Forget, *Vivre sur la route : les nouveaux nomades nord-américains*, Montréal, Liber, 2012, p. 54). Les full-timers sont ces personnes qui ont quitté le ronron de la vie quotidienne pour embrasser les routes de l'Amérique de façon permanente, le plus souvent à bord d'un véhicule récréatif.

fournir une épaisseur par les moyens qui sont ceux de la littérature, c'est-à-dire moins la psychologie que la littérature elle-même. Le nom est alors une donnée essentielle<sup>88</sup> ». Dans une perspective générique, les nom, prénom, surnom du personnage deviennent d'importantes marques indicielles; pour Philippe Hamon, mentionner un personnage de fiction revient d'ailleurs à citer un genre<sup>89</sup>. Le cas Kerouac peut une fois de plus servir à illustrer cette tendance, puisque son œuvre a influencé une galerie de personnages, dont l'écrivain-baroudeur de Jacques Poulin, le fameux Jack Waterman de *Volkswagen blues*, ou encore le Jacques Dubois de Guillaume Vigneault dans *Chercher le vent* (2001), surnommé « Jack ». Dans ce cas, Dubois, remarque Jean Morency, est également le nom de famille de son homonyme Bob, protagoniste de *Continents à la dérive* (1985) de Russel Banks<sup>90</sup>. Bien entendu, une analyse de la dimension intertextuelle du personnage, plus encore s'il s'agit d'une figure générique, devrait être en mesure de dépasser la tentation du répertoire pur et simple pour montrer dans quelle mesure le personnage cité informe celui le citant.

Le patronyme est identification à un groupe, et par là même manifestation d'une hérédité elle aussi susceptible de faire l'objet d'une récupération. Dans *Vendredi-Friday*, c'est entre autres par ses racines franco-américaines que James Gastineau, originaire de Woonsocket en Nouvelle-Angleterre, se rapproche de Kerouac et de son Lowell en déclin des années de crise industrielle. D'après Hamon, le nom relie un personnage à un passé, une généalogie – rôle anaphorique; il déclenche à l'inverse une vision prospective – signal cataphorique –, fournit le condensé d'un programme narratif, détermine un horizon d'attente<sup>91</sup>. Si l'on emprunte à François Barcelo l'exemple de Benjamin Tardif, on se rend compte que l'oxymoron fonctionne tel un aptonyme, redouble la faculté inouïe des récits de Barcelo à tourner en rond, de constamment avancer d'un pas pour ensuite reculer de deux.

<sup>88</sup> Thiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2004, p. 74.

<sup>89</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 42.

<sup>90</sup> Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 61.

<sup>91</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 108.

Benjamin Tardif, à la fois premier venu et dernier arrivé, personnifie le piétinement de l'intrigue présent dans l'ensemble de la tétralogie de ses (non-)aventures.

Le portrait, sous sa double acception physique et psychologique, fournit également matière à une lecture « palimpsestueuse<sup>92</sup> » du personnage. Ces caractéristiques ne sont pas immuables, distribués une fois pour toute par la fiction; elles sont plutôt mouvantes et des attributs précis sont sujets à une constante redéfinition. L'intertextualité se glisse souvent dans ces détails en apparence anodins qui éclairent le comportement ou la physionomie du personnage. Qu'une Grande Sauterelle métisse débarque en auto-stop dans la fiction de Poulin, avec une paire de jambes à damner le saint des saints, et resurgit aussitôt l'image de cette incendiaire Sylvia aux cuisses longilignes d'*Un beau jour pour mourir* (1973), de Jim Harrison. Du point de vue psychologique, les travaux d'Heather Macfarlane sur *Le voyageur distrait* ont bien fait ressortir la parenté des caractères entre la paire formée de Julien et Michel et le duo Sal Paradise/Dean Moriarty. Le portrait de chacun se dresse en effet de manière différentielle : Julien possède l'esprit aventureux de Moriarty, Michel partage avec Kerouac le besoin réconfortant du domicile : « Je suis comme Jack, je veux voir le monde sans m'éloigner de ma mère<sup>93</sup> ». En appliquant la dynamique relationnelle des caractères du couple de *On the road* à ses propres personnages, Gilles Archambault aménage concomitamment la trame de référence thématique de son récit, configuration qui selon Yves Reuter « secondarise les axes professionnel, social ou politique<sup>94</sup> ».

C'est précisément à travers cet assemblage thématique, soutenu par les figures génériques et autres acteurs et figures thématiques, que les discours socio-idéologiques font saillie dans l'univers romanesque. Bakhtine insiste sur ce point dans *Esthétique et théorie du roman* : « dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle; le roman a

<sup>92</sup> Philippe Lejeune cité par Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p. 452.

<sup>93</sup> Gilles Archambault cité par Heather Macfarlane, *Road Work : Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Quebecois and Indigenous Literatures in Canada*, Ph. D. (comparative literature), Toronto, Université de Toronto, 2007, p. 53.

<sup>94</sup> Yves Reuter, « Le système des personnages dans le roman à suspense », op. cit., p. 162.

besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre<sup>95</sup> ». D'après lui, le personnage – nommé le plus souvent « locuteur » – est un individu fictionnel historiquement constitué, et pour cette raison son discours emprunte au langage social que médiatise la fiction. Philippe Hamon adhère à cet avis, en précisant que le dialogue est le point d'ancrage d'une « “polyphonie” axiologique<sup>96</sup> », que le héros se fait immanquablement héraut, c'est-à-dire porte-voix de l'axiologie dominante du récit<sup>97</sup>. En plus du corps, de l'habit et de l'habitat, les paroles du personnage-sujet ne sont toutefois pas les seuls vecteurs idéologiques : tout geste est connoté « au discours (même virtuel), à un motif idéologique, et occupe une position idéologique définie. L'action, le comportement du personnage dans le roman, sont indispensables, tant pour révéler que pour éprouver sa position idéologique, sa parole<sup>98</sup> ». Il s'agit là de la dimension praxéologique de l'idéologie, d'une éthique de l'acte posé comme un embrayeur de premier plan de l'effet-idéologie. Par le fait même et en raison de tout ce qu'il médiatise en termes d'indices sur le contexte référentiel d'où il puise en partie son existence, le personnage s'avèrera d'un secours sans équivalent pour l'étude diachronique à venir. Enfin, ne serait-ce que parce qu'il est le produit d'un environnement qui le détermine et auquel il contribue en retour à donner corps, le personnage gagnera à être examiné de concert avec les espaces de la fiction.

### 1.5. Cartographies routières : les espaces génériques

Le roman de la route, je l'ai déjà indiqué, est par excellence un genre de l'espace. D'emblée, l'étiquette « roman de la route » trahit d'ailleurs une prédilection générique axée sur une variable spatiale. Une première démonstration en a été donnée au début de ce chapitre, lorsqu'ont été envisagées les conventions iconographiques de la première de couverture. De là

<sup>95</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 152.

<sup>96</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 143.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>98</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit, p. 154.

à lui accorder une primauté narrative sur le temps, il n'y a qu'un pas qu'il serait tentant de franchir. À ce titre, plusieurs des auteurs consultés conçoivent l'architecture de leur récit en adéquation avec les lieux qui y sont sillonnés. Cet effet structurant de la spatialité se fait plus probant, se perçoit encore plus clairement pour les œuvres où la toponymie et le langage du territoire sont mis à contribution dans la macro-organisation romanesque. Les intitulés de chapitres à référents spatiaux sont alors les meilleures traces d'une pareille domination du topos sur le chronos<sup>99</sup>. Déjà, en 1965, *Pleure pas, Germaine* (1965) de Jasmin exerce ce procédé avec humour, trafique joyeusement le nom des pittoresques municipalités bas-laurentiennes (« Sainte-Luce-sur-mer-de-pluie », « Les Méchins, les Méchants »). Par la suite, les publications à recourir à ce type de dispositif se sont multipliées, de *Ah, l'amour l'amour* (1981) de Noël Audet en passant par *La quête de Nathan Barker* (1994) de Philippe Porée-Kurrer jusqu'au récent *Les États-Unis du vent* (2014) de Daniel Canty. La liste est loin d'être exhaustive; elle vise surtout à souligner que dans le roman de la route, l'espace n'est pas uniquement une question de description, mais, pour parler comme Fernando Lambert, une donnée active et dynamique<sup>100</sup>.

### 1.5.1. L'espace romanesque : du topos à la chôra

En introduction à son étude géocritique de la nouvelle québécoise, Christiane Lahaie différencie l'espace à proprement parler, dont le siège est du domaine de l'intellect, du monde sensible investi de sens et d'affectations symboliques. Le lieu, pour sa part, apparaît en porte-à-faux entre l'un et l'autre terme, portion d'un contenant (l'espace) relativement délimitée, « “micro-espace”, que l'on va aménager selon ses besoins, ses désirs, sa manière d'être, seul

<sup>99</sup> Il se trouve bien certaines exceptions pour confirmer la règle. Barcelo segmente chacun des tomes de Benjamin Tardif en sept journées et son roman *Vie sans suite* (1997) en seize, alors qu'Alain Poissant découpe *Heureux qui comme Ulysse* en quatre saisons.

<sup>100</sup> Fernando Lambert, « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 112.

ou avec l'Autre<sup>101</sup> ». Comparé à l'indétermination chaotique de l'espace, le lieu offre un carrefour de valeurs organisées et relativement stables. Cette précision rejoint celle d'Alain Roger entre le *pays* et le *paysage*, le premier évoquant le degré zéro du second, un réceptacle prêt à accueillir les représentations par un processus que Roger nomme l'artialisation<sup>102</sup>. La construction du paysage suit ainsi deux voies parallèles : soit elle s'élabore *in situ*, dans la concrétude du territoire, soit elle profite d'une artialisation *in visu* et des différents médiums artistiques qui emmagasinent les couches sémantiques d'une parcelle de pays donnée. Entre le regard de l'observateur et l'objet de sa contemplation, une panoplie de conventions cinématographiques, picturales, littéraires et *tutti quanti* interfèrent. Dans cette optique, Anne Cauquelin précise que « si le rocher était seulement un amas pierreux aux formes tourmentées, si le ruisseau était seulement de l'eau, nous ne contemplerions pas un paysage mais une suite d'objets juxtaposés. Or nous remplissons ces formes de contenus par un transport d'attributs communément admis. Le conte, la fable, la légende, la *doxa* nous y aident<sup>103</sup> ». L'extrait de Cauquelin met en exergue la teneur sociale et discursive de tout paysage. Lac, fleuve, montagne, désert, les images d'Épinal des soi-disant paysages vierges du Nord et de l'Ouest mythiques, tout ce que la nature recèle en merveilles et génies du lieu prennent forme dans la conscience intersubjective d'une culture<sup>104</sup>. Voilà un beau paradoxe que livrent Roger et Cauquelin : la nature n'est au fond qu'un déguisement culturel.

Ces premières distinctions théoriques appellent une seconde mise au point, nécessaire puisqu'elle guidera la compréhension et l'abord des lieux du roman de la route : celle entre

<sup>101</sup> Christiane Lahaie, « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 34.

<sup>102</sup> Alain Roger, *op. cit.*, p. 18. Roger emprunte le terme « artialisation » à Montaigne.

<sup>103</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 138.

<sup>104</sup> Dans un ouvrage consacré aux « voyageurs casaniers » et à de petites impostures d'écrivains globe-trotters (Cendrars, Chateaubriand), Pierre Bayard fait la lumière sur le socle conventionnel de tous lieux et paysages : « L'esprit du lieu, qui se situe dans le langage, est inséparable de la communication avec l'Autre et il ne peut dépendre du seul pays imaginaire de l'auteur. Il est lié au contraire à l'espace transitionnel de ce *pays imaginaire commun* que l'écriture cherche à susciter en tenant compte des attentes du récepteur. C'est à ce pays de plusieurs, qui naît de son propre pays imaginaire mais ne s'y réduit pas, que l'écrivain tente de donner vie car c'est dans lui, et non dans le référent géographique réel, que se situe l'esprit du lieu » (Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 135. L'auteur souligne).



topicité et chorésie. Le topos – à ne pas confondre avec le topos narratif traité antérieurement – représente pour Marc Brosseau « le lieu observable, décrit, [...] senti et perçu qui renvoie à un point précis d'un territoire donné<sup>105</sup> ». L'étude topique du lieu a généralement été accompagnée d'un souci de *mimèsis*, car l'exégèse s'est souvent doublée d'un jugement sur la fidélité au référent réel. Il s'agit de l'approche classique du lieu romanesque, que privilégie l'analyse de la description, aussi appelée « *ekphrasis* ». Bertrand Westphal, tenu pour le fondateur de la géocritique, a néanmoins montré l'importance de ne pas cantonner l'approche topique à la perception visuelle du sujet-personnage. Pour lui, le principe de polysensorialité est un point nodal de l'appréhension des lieux fictionnels, étant donné qu'ils stimulent à la fois la vue, l'odorat, le toucher et l'ouïe<sup>106</sup>.

Cela dit, la description n'est plus la seule porte d'entrée à l'investigation géographique du roman. Pour Brosseau, le regain d'intérêt porté à l'espace du récit au cours des dernières années tient en bonne partie à la valorisation de son versant dynamique et à une recherche d'équilibre entre fonctions narratives et description d'aspects statiques<sup>107</sup>. Cette seconde conception du lieu relève de la *chôra*, notion platonicienne mettant en évidence ses dimensions relationnelle et existentielle, une « manière d'être *quelque part*<sup>108</sup> ». Se penchant sur l'œuvre de Charles Bukowski, Brosseau remarque que la lecture de l'espace achoppe dès lors que l'indigence descriptive de topoï précis n'offre plus assez de prise à l'analyse. Afin de parer à ce déficit, le critique se tourne vers la particularité qu'ont les lieux – les quartiers de Los Angeles entre autres – d'établir un système de conditionnements, de commander certaines hiérarchies spécifiques qui confinent les personnages de Bukowski à l'aliénation sociale et à

<sup>105</sup> Marc Brosseau, « L'espace littéraire en l'absence de description : un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 424.

<sup>106</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 200.

<sup>107</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>108</sup> Christiane Lahaie, « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *op. cit.*, p. 35. Lahaie souligne.

la marginalité<sup>109</sup>. Dans ce dernier cas, les lieux ne sont plus perçus comme les éléments passifs d'un décor sur lequel se détachent des protagonistes libérés des déterminismes de leur milieu; ils sont plutôt actifs, se distinguent par ce qu'ils font plutôt que par ce qu'ils sont, distribuent des comportements, assignent des rôles narratifs et influencent l'ensemble des instances du récit : « Non seulement le lieu "classe" rétroactivement le personnage "architecte" qui le construit, mais il "classe" aussi le personnage comme être social : le topographique [...] peut aussi recevoir un investissement politique et économique<sup>110</sup> ». En synthétisant de la sorte l'interdépendance du lieu et du personnage, Philippe Hamon met le doigt sur la nécessité pour le topos d'être considéré de pair avec la chôra.

La question se pose même à savoir si la description d'un topos n'irait pas toujours sans sa part de chorésie, plus particulièrement en ce qui a trait aux romans homo ou autodiégétiques. Après tout, le discours du personnage sur l'espace s'accompagne invariablement, et ce sur un mode plus ou moins appuyé, d'un commentaire évaluatif, d'un travail d'axiologisation stimulé par un savoir-voir (Hamon) laissant transparaître sa façon d'être et de se sentir en présence d'un lieu. Certes, lieux et paysages sont définis par l'imaginaire social et le coup d'œil ne peut se départir de ce que lui murmure la mémoire culturelle. Mais par le truchement de l'écrivain, l'observateur romanesque indexe les éléments à mettre en valeur dans le stock de données géographiques et, ce faisant, il priorise d'après Pierre Bayard un discours précis parmi le large éventail de visions possibles<sup>111</sup>. Pour cette raison, Michel Collot suggère dans sa terminologie des notions telles que l'ambiance, la carte mentale et émotionnelle du personnage-sujet, afin d'« approcher la dimension subjective et affective de la géographie littéraire, qui est souvent une "psychogéographie"<sup>112</sup> ». Le point de vue est donc un singulier pluriel, il est sculpté et modulé par la situation de l'observateur et

<sup>109</sup> Marc Brosseau, « L'espace littéraire en l'absence de description : un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *op. cit.*, p. 429.

<sup>110</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>111</sup> Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 38.

<sup>112</sup> Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 36.



son rapport à la chose regardée, il varie entre autres selon qu'il lui est familier ou extérieur, endogène ou exogène, dirait un Bertrand Westphal<sup>113</sup>. Au cœur du programme de géocritique que celui-ci tente de définir, l'approche *égocentrée* doit cependant s'effacer au profit d'une perspective *géocentrée*.

### 1.5.2. Où une route peut en cacher une autre : l'espace intertextuel

Dans la mesure où le lieu et les paysages sont stratigraphiques, voire polyphoniques, la géocritique, qui combine les acquis de la poétique et de la géographie humaniste (ou culturelle), « affronte un référent dont la représentation littéraire n'est plus considérée comme déformante, mais comme fondatrice<sup>114</sup> ». Le postulat de base de Westphal peut se résumer ainsi : le texte réfère autant à un lieu géographique dit « réel » qu'à une expérience discursive du réel, qui crée ou enrichit en retour le monde qu'elle prétend décrire : « Si, dans la plus classique des hypothèses, le référent est enraciné dans le *vrai* monde, il arrive également que le référent se situe hors du monde *réel*, quelque part dans un texte, voire dans une série de textes<sup>115</sup> ». Voilà pourquoi, afin de reconstruire dans toute son épaisseur discursive une quelconque ville, Westphal accorde une préséance épistémologique au géo sur l'ego, parce que son objet d'analyse concerne le lieu et sa généalogie littéraire.

Cette prémisse reste cependant discutable et l'a d'ailleurs été par le passé. Outre qu'il paraît peu jouable de vouloir « arracher l'espace » au « regard isolé », ainsi que le remarque Michel Collot<sup>116</sup>, ce parti pris a pour effet d'occulter les informations chorésiques et narratives que transmettent les lieux à l'ensemble du récit. Peut-être est-ce ce qui pousse Christiane Lahaie à confesser l'attachement encore trop exclusif de la géocritique au topos et

<sup>113</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 208.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 193. Les italiques de Westphal.

<sup>116</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 91.

à la description<sup>117</sup>. En réalité, la démarche de Westphal présente les défauts de ses qualités. Si ses fondements participent à renouveler l'étude géolittéraire des textes, ils en évacuent partiellement le littéraire pour ne conserver en revanche que la valeur documentaire. Dans le cadre de cette étude sur la généricité, je ferai toutefois miennes ses positions sur la nécessité d'une approche intertextuelle, étant donné que « [t]oute étendue de l'espace prend un tour géologique ou archéologique. À partir des indices que l'on prélève, des vestiges que l'on recueille, on imagine quelques-unes des modalités de son histoire, quelques bribes de son identité<sup>118</sup> ». Partir à la recherche d'indices, de traces d'une « identité » : l'idée sied d'autant mieux aux ambitions de cette thèse que le roman de la route est un genre lancé à la redécouverte du réel, comme je l'ai mentionné plus haut, un réel sémaphorique, habité par la présence diffuse de précurseurs, d'histoires, de fables et de mythes. Le roman de la route est un genre qui se souvient, peut-être davantage depuis *Volkswagen blues* et l'engouement subséquent des écrivains québécois pour une poétique intertextuelle et postmoderne assumée. À ce chapitre, le cas d'*Un vélo dans la tête* (2014) de Mathieu Meunier est exemplaire. Sur le dos courbatu d'une bicyclette bringuebalante, le narrateur est amené à parcourir les routes de l'Ouest canadien puis américain en direction de la Terre de Feu. Au cours de ce trajet tenant du pari sinon de la mégalomanie, il capte la mémoire des lieux inscrite à même les données du territoire : « À quelques kilomètres de Winchester Bay, je croise un panneau qui indique SOFT SHOULDER. Comme dans *Volkswagen blues*. Ici, perdu dans le milieu de l'Oregon, il prend tout son sens<sup>119</sup> ». La Piste de l'Oregon, la librairie City Lights, le Monterey de John Steinbeck, la retraite de Big Sur où Henry Miller s'est recueilli quelques années avant Kerouac, les paysages de la côte californienne et les clins d'œil au *road movie* *Sideways*

<sup>117</sup> Christiane Lahaie, « Éléments de réflexion pour une géocritique des genres », *Épistémocritique : littérature et savoirs*, vol. 9, automne 2011, article consulté en ligne le 19 décembre 2015, <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article223>.

<sup>118</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 233.

<sup>119</sup> Mathieu Meunier, *Un vélo dans la tête*, Montréal, Marchand de feuilles, 2014, p. 36. Les majuscules sont de Meunier.

(2004), Meunier multiplie les références et le voyage de son cycliste de fortune en est aussi un à travers la mémoire générique de tout un pan du continent littéraire.

Au contraire de Westphal, je privilégierai une méthode inductive, ce qui a pour but de ne pas évacuer la réflexion sur la chorésie et de favoriser le dialogue entre les représentations des lieux, la construction et la transformation des personnages et le développement des actions. Pour résumer schématiquement, l'on pourrait dire des lieux et paysages du roman de la route qu'ils se laisser regrouper en trois catégories : les lieux de transit, « *All men's land*<sup>120</sup> » proches parents des non-lieux d'Augé, dont font partie la route et ses infrastructures, motel, *diner*, etc.; les lieux centrifuges, variables d'un roman à l'autre, sources de répulsion, par exemple le domicile ou la grande ville<sup>121</sup>; les lieux centripètes, eux aussi fluctuants, comprennent un désir pour une destination soit générale – l'immortel appel de l'Ouest ou du Nord – soit géographiquement très circonscrite, comme la demeure de la sœur de Mel Strazsack, dans *Le passage* (1966) de Minou Petrowski, située à Middlebury, au Vermont. Chacune de ces classes intuitives pourront être mises en relation avec les motifs et mobiles de l'action d'un personnage, donc rapprochées d'une fabula préfabriquée – cavale, dérouté et quête –, favoriser la compréhension du fonctionnement de chacune d'entre elles ainsi que le réseautage parallèle de leurs influences intertextuelles, voire interdiscursives (mythes, légendes, Histoire).

## Conclusion

Les éléments de poétique examinés au cours de ce chapitre avaient pour but d'ouvrir des brèches sur la localisation de faisceaux de généricité. Les premiers d'entre eux à avoir été scrutés sont les seuils, signaux indispensables au processus de précadrage générique, qui

<sup>120</sup> Julio Cortázar et Carol Dunlop, *Les autonautes de la cosmoroute*, Paris, Gallimard, 1983, p. 178. Les auteurs soulignent.

<sup>121</sup> L'idée de lieux centrifuges/centripètes est reprise d'Hamon : « Les lieux sont, à la fois, les balises d'itinéraires, et des foyers de pulsions ou de répulsion, des lieux centrifuges ou des lieux centripètes » (Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 217).

doivent par la suite subir l'épreuve du texte pour infirmer ou confirmer leur valeur prospective en regard des actions, personnages et espaces du roman. Chacune de ces composantes a ensuite été développée afin de préparer à une analyse immanente d'œuvres ouverte sur leurs aspects transtextuels, points névralgiques des effets génériques. Mais ces noyaux durs de la généricité impliquent leur contrepartie, une force d'innovation ne trouvant sa pleine illustration qu'à travers un parcours évolutif, en étant remise au sein de la dynamique sociohistorique et contextuelle. Les prochains chapitres suivent un même canevas général : ils dégagent par déduction une *fabula préfabriquée* fondée sur la récurrence de motifs, mobiles et actions similaires, avant de procéder par induction à l'analyse des personnages et lieux d'un roman représentatif de cette même *fabula*. La description synchronique précède donc toujours le point de vue diachronique qui permet d'interroger « le *devenir du genre* tributaire des réorganisations discursives à l'œuvre dans toute l'histoire culturelle<sup>122</sup> », comme le dit si bien Reuter. Briser le monolithisme du genre pour le raccorder aux mutations des mentalités, aux changements culturels qui affectent le social et informent le littéraire, telle est l'intention des pages à venir. Et maintenant, moteur : il ne reste plus qu'à prendre la route.

---

<sup>122</sup> Yves Reuter, « Pour conclure... », *op. cit.*, p. 212. Reuter souligne.

## CHAPITRE II

### LE ROMAN DE LA CAVALE

« Fais comme si de rien n'était. Cette auto derrière nous, est-ce qu'elle nous suit ? Elle est là depuis un bon moment<sup>1</sup> ».

Avec le roman de la cavale, la question du mélange des genres prend tout son sens<sup>2</sup>. Pour cette veine particulière d'œuvres, la route représente le point de chute de la petite et de la grande délinquance, le lieu où viennent échouer les rêves déçus de personnages aliénés, gangsters, arnaqueurs, truands à la petite semaine et autres damnés de la société. Ses antécédents en matière de criminalité la rattachent à la tradition du roman noir américain seconde mouture, dans laquelle l'enquêteur regagne le confort crasseux de son cabinet d'investigation pour faire place à ces perdants magnifiques qui monopolisent l'attention du récit. Dès lors secondaires, l'élucidation du crime et la recherche d'un coupable s'effacent, affirme Alain Lacombe<sup>3</sup>, puisque l'essentiel de l'entreprise romanesque se consacre désormais à l'étude d'un comportement, de relations de pouvoir entre des personnages d'un environnement commun, en général urbain. Par la focalisation qu'il déplace volontiers sur le hors-la-loi, le roman noir affiche ainsi une nette propension à s'improviser psychologue amateur ou sociologue de terrain, de même que son

---

<sup>1</sup> Jonathan Ruel, *L'astronome dur à cuire*, Montréal, Druide, 2016, p. 169.

<sup>2</sup> J'emprunte la catégorie de la cavale à Anne Hurault-Paupe, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Ph. D. (langues, littératures anglaises et anglo-saxonnes), Université Paris X, 2006, p. 592.

<sup>3</sup> Alain Lacombe, *Le roman noir américain*, Paris, 10/18, 1975, p. 49.

équivalent cinématographique, le film noir, le fait tant et si bien qu'à partir des années 1940 l'image éclipse peu à peu la prose en la mettant à son service<sup>4</sup>.

Plus encore que le roman, le film noir aménage un terrain d'essai fécond en rassemblant une nébuleuse de tendances qui émigrent plus tard sous l'étiquette du *road movie*. Il n'est qu'à jeter un coup d'œil à des titres tels que *Detour* (1945) d'Edgar G. Ulmer ou *Le voyage de la peur* (1953) d'Ida Lupino pour se convaincre de leur rapport de filiation décisif avec le *road movie* et le roman de la route. L'emprunt le plus déterminant réside sans aucun doute dans le topos de la filature, adopté entre autres dans *Éthel et le terroriste* et nettement signalé par Claude Jasmin au cours d'un passage autoréflexif où Paul, le personnage principal, insiste sur le caractère convenu de ses mésaventures : « Encore la même histoire. Comme dans tous les romans policiers, comme dans les films d'espionnage, comme dans les séries télévisées. La même histoire facile à vérifier. D'abord, une impression. [...] On ralentit. Le suiveur en fait autant<sup>5</sup> ». Jasmin n'est sans contredit pas le seul à nourrir une fascination pour les États-Unis en général et sa production artistique en particulier<sup>6</sup>. Selon son préfacier René Lapierre, Pierre Turgeon signe avec *La première personne* l'un des rares romans noirs québécois<sup>7</sup>. Construit en substance sur la trame du *road movie* *Zabriskie Point* (1970), le récit de Turgeon lui emprunte quelques-uns de ses lieux – le désert – ainsi que le personnage de Marc Fréchette, acteur principal de l'opus de Michelangelo Antonioni. De son côté, Ryan, un des nombreux auto-stoppeurs croisés dans *Berg en sursis*, ne croit pas si bien dire lorsqu'il lance au fugitif Berg Cabot : « C'est du cinéma, ton histoire...<sup>8</sup> », observation

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>5</sup> Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 77. Les prochains renvois à ce roman seront insérés dans le corps du texte par le sigle *ET* entre parenthèses, suivi du numéro de page.

<sup>6</sup> Jean Éthier-Blais déclare à propos de Jasmin qu'il « est le type même du nouvel écrivain canadien, c'est-à-dire un intellectuel qui doit peu à l'Europe (qui, au fond, la connaît assez mal) et beaucoup à l'Amérique » (Jean Éthier-Blais cité par Claude Jasmin, *Jasmin*, Montréal, Claude Langevin éditeur, 1970, p. 62).

<sup>7</sup> René Lapierre, « Radio-néant », préface à Pierre Turgeon, *La première personne*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 11.

<sup>8</sup> Isabel Massey, *Berg en sursis*, Montréal, Quinze, 1990, p. 29.

à laquelle il est tentant d'ajouter : du cinéma américain. Déjà en 1968, Claude Jasmin va jusqu'à décréter la disparition « d'un certain "romanesque" écrit » au profit d'une ouverture de la narration à une sensibilité cinématographique<sup>9</sup>. Quelque cinquante ans plus tard, on peut lui concéder raison sur au moins une chose : si l'hypothèse de la mort du romanesque écrit a de quoi faire sourciller, celle de l'émergence d'une écriture filmique se défend sans peine.

Lors d'une entrevue accordée à Pierre Villon pour le compte de la revue *Liberté*, le même Jasmin admet sans grande surprise l'ascendant du septième art sur son imaginaire et, surtout, sur la violence endémique que secrètent ses romans : « La source ? Le cinéma américain ? J'ai une formation de cinéphile de quartier. À dix-sept, dix-huit ans, je voyais jusqu'à six films de gangsters par semaine. Trois films par séance. Leur violence me réjouissait<sup>10</sup> ». Dans *Éthel et le terroriste*, l'auteur sème ça et là quelques références instructives : claustré dans la chambre d'un *Motor Inn*, Paul visionne un film mettant en vedette James Cagney (*ET*, 103), reconnu pour ses rôles de malfrat au grand écran durant les années 1930-1940; ailleurs, Éthel est envoûtée par le jeu du charismatique Humphrey Bogart (*ET*, 86), incarnation type du détective *hard boiled* « made in U. S. A. », alias Sam Spade, alias Philip Marlowe dans l'adaptation à l'écran de *The Big Sleep* (1946), le classique de Raymond Chandler. Au-delà de ces références ponctuelles, les velléités scénaristiques de Jasmin informent jusqu'au découpage séquentiel d'*Éthel et le terroriste*, puisque le montage tient de la juxtaposition de courtes scènes prévues selon Suzanne Lamy pour accommoder sa possible adaptation au cinéma<sup>11</sup>.

Le legs contemporain de cette écriture du mouvement n'est peut-être nulle part plus tangible que dans la prose cursive des romanciers de la cavale : « En dessous, une autoroute en colimaçon. Voilà où nous devrions être. Ma gorge pique, la poussière dans les yeux, trop chaud

<sup>9</sup> Claude Jasmin, « La part de l'enseignement de la littérature », *Liberté*, vol. 10, n° 53, 1968, p. 69.

<sup>10</sup> Pierre Villon, « Claude Jasmin : entretiens avec deux romanciers », *Liberté*, n° 6, vol. 42, 1965, p. 503.

<sup>11</sup> Suzanne Lamy, « Claude Jasmin : de la ferveur à l'inquiétude », *Voix et images*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 118.

pour fermer la fenêtre<sup>12</sup> ». Le style elliptique et la phrase hachée menue charrient chez ces écrivains un flot rapide d'actions et d'images, intensifient le sentiment de danger ressenti par le personnage pris en chasse, que ce soit par les forces de l'ordre ou du crime, et se conjuguent à merveille au roman de la route, soumis qu'il est au souffle haletant de la vitesse automobile : « Du boulevard Sunset à la rue Sherbrooke, il n'y a pas d'interruption. J'écrase l'accélérateur : plus besoin de frein quand le *turnpike* s'empare de mon âme; il va mettre un terme à toutes mes souffrances. Malaxant la matière qui s'agite sur elle, acier, béton, caoutchouc, elle nous donne à écouter les moteurs et leur effet Döppler<sup>13</sup> ». Bretelles spiralées, *turnpikes* infernaux, réseaux enchevêtrés d'autoroutes labyrinthiques, les non-lieux de transit de la cavale insistent par tous les moyens sur la situation bloquée de personnages condamnés à ne jamais trouver ni repos ni paix d'esprit, toujours en raison d'un crime.

## 2.1. Les raisons de la galère<sup>14</sup> : motifs et mobiles de la cavale

« J'étais un Cri du Nord. D'Eeyou Istchee, j'ai dû détalier à toutes jambes. J'y reviendrai jamais, j'espère. J'avais quatorze ans quand mon père a été assassiné par mon oncle. Un coup de couteau dans le dos. Une histoire de femme, avec ma mère. Alors, j'ai pris le fusil de mon père. J'ai abattu mon oncle meurtrier et son fils aîné. Puis j'ai mis le feu à leur maison<sup>15</sup> ». Cette confession liminaire est celle de William Tamaali, le Big Will d'Alain Ulysse Tremblay. Après l'exécution sommaire d'une partie de sa famille, le géant cri se voit contraint de fuir la scène du crime au milieu de la nuit, accompagné pendant quelque temps de son cousin Yago. En cela, le motif de sa mobilité est lié à une volonté de s'enfuir de la réserve et d'ainsi échapper à la justice,

<sup>12</sup> Isabel Massey, *op. cit.*, p. 95.

<sup>13</sup> Pierre Turgeon, *op. cit.*, p. 44.

<sup>14</sup> J'emprunte l'expression « raisons de la galère » à Mathieu Meunier, *Un vélo dans la tête*, Montréal, Marchand de feuilles, 2014, p. 123.

<sup>15</sup> Alain Ulysse Tremblay, *Big Will*, Montréal, Coups de tête, 2010, p. 11.



tandis que le mobile, lui, résulte des multiples homicides perpétrés pour assouvir sa soif de vengeance. Condamné à l'errance, Big Will se joint aux effectifs du Paradis Ambulant, bar itinérant effectuant la tournée des coins perdus du Québec. Comme dans la plupart des romans de la cavale, sa trajectoire est alors soumise à un tropisme centrifuge, le mouvement perpétuel demeurant sa seule alternative à la prison. Tamaali cherche donc à s'éloigner d'un lieu, l'Eeyou Istchee (Baie James crie), dont il est banni par la force des événements et son parcours, qui s'échelonne sur plusieurs années, comporte peu d'équivalents dans la littérature québécoise, bien qu'il puisse s'expliquer par son annexion au genre de la fiction biographique. En général, la cavale se déroule en un temps limité, sur quelques jours, quelques semaines au plus.

Dans *L'homme de Germaine*, Gilles Bédard, jobber imprévoyant et soiffard émérite rencontré auparavant dans *Pleure pas, Germaine* (1965), profite d'un instant d'inattention des policiers pour se faire la belle. Claude Jasmin y utilise le même type d'exposition *ex abrupto* que Tremblay; lorsque débute le roman, le geste délictueux est accompli : « - Ton ostie de pouilleux d'ivrogne a noyé deux filles !<sup>16</sup> », lance en guise d'ouverture le gérant d'un motel de Percé à Germaine. Reste à savoir les circonstances entourant ces prétendues noyades, informations que le romancier distille au compte-gouttes, dans un jeu d'allers-retours entre la reconstitution des faits survenus, la cavale de Bédard à travers la rase campagne gaspésienne et la situation de Germaine qui, à Gaspé, a maille à partir avec les Laurel et Hardy de l'investigation criminelle. Les motif et mobile qui président à la cavale sont encore une fois assez clairs : le premier naît d'une volonté de quitter Percé afin de semer la présence policière; le second correspond au présumé crime, la noyade pourtant accidentelle de touristes états-uniennes embarquées dans la barque radoubée de Bédard, négligence qui lui vaut tout cet étourdissant branle-bas.

---

<sup>16</sup> Claude Jasmin, *L'homme de Germaine*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 9.

Que ce soit le vol d'une énigmatique valise aux dépens du crime organisé dans *Berg en sursis*, le passé de faussaire d'Antoine Lefébure qui refait surface et le conduit à se réfugier chez les *snowbirds* de Floride dans *Pâques à Miami* (1996) ou les agissements suspects de Marc, frère et double du narrateur de *Le premier mouvement* (1987), les mobiles de la mobilité des personnages du roman de la cavale dépendent d'une infraction, initiale ou retardée, véritable percuteur qui enclenche un mécanisme irréversible et émet l'impulsion primitive à laquelle répond, effet papillon oblige, le voyage sur la route. La dynamique bien connue du chat et de la souris structure donc la suite des épisodes, la route devenant à la fois un moyen de fuir et un mode de vie. Afin de briser la linéarité de la course-poursuite et différer l'issue d'un récit d'ordinaire assez fidèle aux conventions, plusieurs mesures dilatoires s'offrent aux romanciers. À ce chapitre, l'efficacité du montage en parallèle comme mode de construction narrative est depuis longtemps éprouvée. Malgré que le corpus de la cavale québécoise demeure à ma connaissance restreint, certaines similitudes intéressantes peuvent être dégagées. J'ai évoqué en début de chapitre l'idée d'Alain Lacombe voulant que l'auteur de roman noir s'attarde moins à nouer une intrigue touffue qu'à ausculter la psychologie ou le milieu social de ses personnages. L'alternance entre segments de route et analepses donne justement à voir ces relations essentielles à la compréhension du lecteur. *Le premier mouvement*, œuvre frontale et minimaliste, use du stratagème dans le but d'éclairer à leur source les rapports problématiques et parasites entre Marc et son frère, le narrateur, sur le modèle de *William Wilson* d'Edgar Poe cité en exergue du roman<sup>17</sup>. Publié quelques années à peine après le roman de Marchand, *Berg en sursis* présente des analogies frappantes au plan de la construction narrative. Les retours en arrière y sont en effet légion, Isabel Massey puisant à la petite enfance de Berg pour peindre en une suite

---

<sup>17</sup> Pour une analyse intertextuelle qui met en valeur l'écriture de Poe et la thématique du double chez Marchand, voir Jonathan Weiss, « *Le premier mouvement* de Jacques Marchand : un roman américain ? », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 21-29.

de tableaux impressionnistes sa situation familiale puis sa vie conjugale avec Matilda. Quoiqu'ils semblent parfois détachés du présent de la narration, ces morceaux choisis donnent une densité psychologique supplémentaire à des personnages troubles et ambigus, renforçant ainsi la thématique de l'œuvre.

Je mentionne au passage quelques topoï narratifs parmi la gamme également en usage dans les œuvres de la quête ou de la déroute. Les plus fréquents sont ceux de la rencontre ou de la halte, stratégies répondant soit à l'accumulation de personnages croisés sur la route – un nouveau personnage est une nouvelle histoire –, soit à celle de temps de repos dans un des nombreux lieux autoroutiers. Dans les deux circonstances, l'importance de ces développements quant à la progression de l'intrigue reste la plupart du temps secondaire, seule importe leur fonction de retarder la course du récit. Ce qui n'exclut pas qu'un personnage rencontré puisse jouer un rôle clé d'adjuvant ou d'opposant; mais ce cas, bien que narrativement plus essentiel, est moins fréquent. Aussi, comme Berg et Paul le terroriste l'apprennent à leurs dépens, aucun truand ne se trouve à l'abri des bris mécaniques, d'autant que leur mauvaise étoile les voue bien souvent à s'afficher, dans une pétarade de tous les diables, à bord d'une vieille péttoire criblée de rouille. Les topoï narratifs du bris et de l'accident ne sont qu'une autre illustration de la fatalité à jamais tournée contre le protagoniste du roman de la cavale, fatalité dont il tente de se déprendre en s'enfonçant à tout coup davantage.

Sur une échelle entre causalité et motivation, les actions des malfaiteurs, une fois la faute commise, se situent plus près de la causalité et de la réaction que de l'action éclairée devant mener à un but, ainsi que le propose Berg Cabot : « Sans voiture grise dans mon rétroviseur, je n'ai aucune raison d'avoir peur, *ni d'avancer*. Je suis déçu de ne plus être en danger<sup>18</sup> ». Les cas les plus aigus sont d'ailleurs significativement infléchis par ce que Jean-Baptiste Thoret et

---

<sup>18</sup> Isabel Massey, *op. cit.*, p. 40. Je souligne.

Bernard Benoliel nomment pour le *road movie* « le tropisme absurde du genre<sup>19</sup> » et dont on verra agir l'effet sous peu dans *La corde au cou* de Claude Jasmin<sup>20</sup>. Berg démontre par exemple une légèreté dérangeante devant la gravité des malheurs dont il est victime : au lendemain de la mort de sa femme – ou est-ce une semaine après ? –, Cabot confie n'avoir pas souffert de cette perte et être resté de marbre. Marc Fréchette, le narrateur à la première personne déficiente de Pierre Turgeon, vit quant à lui dans une sorte d'absence au monde et ne ressent rien sinon le manque d'argent et la privation d'héroïne. « I just want to obtain nothingness<sup>21</sup> » : tel est son idéal, c'est-à-dire n'en avoir aucun, se laisser couler vers le degré zéro de l'existence, quelque part entre la vénération béate du désert californien et la contemplation du néant sidéral. L'anesthésie émotionnelle qui frappe tant Fréchette que Cabot les amène à subir la contingence des événements, toujours avec une espèce de satisfaction morbide, au lieu d'agir pour se dépêtrer de leur borborygme. Affligés d'une telle résignation, ces personnages sont imperméables à l'idée du danger, en sorte que même la mort s'avère une solution à considérer afin de mettre un frein à leur cavale et stopper l'engrenage infernal dans lequel ils ont mis le doigt.

## 2.2. *Dead end* : les topoï de sortie de route

« Parce que le Dédale est un cul-de-sac, Doc.  
Le bout de la route. Le grand plongeon.  
Personne va jamais dans le Dédale<sup>22</sup> ».

Le *road movie* américain a offert les fins les plus spectaculaires à la cavale. Certaines d'entre elles demeurent à ce jour encore des scènes d'anthologie. Je pense en premier lieu à la

<sup>19</sup> Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie, USA*, Paris, Höboecke, 2011, p. 155.

<sup>20</sup> Claude Jasmin, *La corde au cou*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1994 [1960], 252 p. Les prochains renvois à ce roman de Jasmin seront intégrés dans le corps du texte à l'aide du sigle CC entre parenthèses suivi du numéro de page.

<sup>21</sup> Pierre Turgeon, *op. cit.*, p. 66.

<sup>22</sup> Edward Abbey, *Le gang de la clé à molettes*, Paris, Gallmeister, traduit de l'américain par Jacques Mailhos, 2016, p. 397.

très commentée apothéose de *Thelma et Louise* (1991), durant laquelle les deux compagnes interprétées par Geena Davis et Susan Sarandon préfèrent culbuter leur Thunderbird 1966 dans le Grand Canyon plutôt que de se livrer à la justice, dénouement analysé comme un refus de l'autorité patriarcale représentée par les forces de l'ordre. L'auto reste suspendue un moment dans le ciel d'acier, puis il y a arrêt sur image suivi de brèves séquences au ralenti tirées du film. Une finale qui paraîtra ouverte aux plus optimistes, ceux-là mêmes qui croient en la survie d'un autre célèbre duo de malfrats : *Butch Cassidy et le Kid* (1969). Mais au bout de la route, c'est bien souvent la mort qui guette les *outsiders*, le demi-tour interdit, l'ultime cul-de-sac. Les Américains, eux, utilisent l'expression *dead end* : dans le contexte de clôture du roman de la cavale, la formule prend tout son sens. Nombreux sont les sacrifiés du système sans concession de l'Amérique moderne à payer de leur vie leur manquement aux normes de la bonne société. Ceux-ci ayant franchi le point de non-retour, la mort peut être en bout de ligne envisagée comme une issue possible. Au cinéma, ces martyrs ont pour nom Dowie dans *Les amants de la nuit* (1949), Kowalski dans *Point limite zéro* (1971) ou encore Gilbert Poplin dans *Sugarland Express* (1974). Il faut dire qu'une existence de déréliction parsemée de misères peut paraître un tribut bien mince à leurs yeux.

Pour leur part, les auteurs québécois sont plus réticents envers les sorties de piste tragiques et tonitruantes. En général, lors de l'affrontement final, si affrontement il y a, deux choix se présentent au fuyard : se battre l'arme au poing ou se laisser piéger et accepter son sort. Plus près de la parodie routière, *La balade des tordus* (2006) de Michel Châteauneuf contourne ces options. Loin de se prendre au sérieux, Châteauneuf coiffe son récit d'une fin abracadabrante où la violence, particulièrement racoleuse, se nourrit de déviance sordide enrobée d'humour noir. Le personnage de Spartacus fonce alors à bord d'un épandeur à abrasifs vers le repaire des Hells Angels, près de Trois-Rivières, afin de délivrer Madame Hibou avec qui il forme un duo

détonnant. Sur place, les balles sifflent, le sang gicle et les Hells tombent comme des anges aux ailes coupées. Alors que tout dans ce carnage appelle au coup de grâce tragique du couple, la fin, abrupte, est d'une toute autre nature : c'est un orignal qui a raison de lui quelques pages plus loin, une fois la route reprise, variante du topos narratif de l'accident, habituellement réservé aux stratégies dilatoires<sup>23</sup>. Comme quoi le *dead end* ne se trouve pas toujours où il est le plus attendu.

L'obstination des fugitifs peut bien sûr être influencée par la gravité de leurs crimes. Dans *Pâques à Miami*, Antoine Lefébure, l'as de l'escroquerie, préfère se livrer à la police et purger sa peine; Marc, personnage précité de *Le premier mouvement*, est arrêté pour des actes demeurés inconnus avant de revenir voir son frère lors d'un dénouement qui laisse pressentir sa mort; à la fin d'*Éthel et le terroriste*, on croit d'abord que Paul réussit à larguer la GRC, mais le début de *Revoir Éthel* (1976), sa suite, le présente nouvellement sorti de prison, lancé à la recherche d'Éthel, réfugiée quelque part près de Myrtle Beach. D'autres encore s'en sortent indemnes et disparaissent de la circulation : après un vol de banque, l'arnaque et le meurtre de Kelp, un mari jaloux ayant eu recours à ses services de privé, Marc Fréchette se réfugie dans le désert, tandis que Berg Cabot prend l'avion pour une destination anonyme. Enfin, Claude Jasmin fait volte-face et succombe avec *L'homme de Germaine* à la tiédeur du *happy end*, les charges retenues contre Gilles Bédard étant tout simplement abandonnées, lors d'un dénouement aussi tarabiscoté qu'invraisemblable. Mais ce faisant, Jasmin réussit à déjouer les attentes du lecteur, puisque l'arrestation de Bédard, en toute logique, était attendue depuis le début.

Tous ces aspects dessinent les contours mouvants d'une fabula préfabriquée reconnaissable qui se résume en quelques lignes. Dans le roman de la cavale, le motif du départ sur la route est toujours lié – ce qui ne signifie pas qu'il le soit exclusivement – à un tropisme

---

<sup>23</sup> Ce même topos de l'accident se retrouve dans l'ouverture sur les chapeaux de roues de *Betsi Larousse* : « Tout a commencé avec cet orignal qui est venu atterrir dans mon auto » (Louis Hamelin, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccéité de la loutre*, Montréal, Boréal, 2009, p. 11).

centrifuge, c'est-à-dire à la volonté de fuir un endroit associé à la perpétration d'un crime qui est le mobile de la mobilité. Une fois sur la route, le coupable planifie rarement ses desseins et les actions volitives, au sens fort du terme, sont inhabituelles; il est au contraire le jouet de la contingence, la proie du hasard. S'ébrouer pour parer à cette fatalité demeure son seul recours, réagir contre au lieu d'agir pour, voilà qui peut résumer l'essence d'une dynamique narrative marquée par l'instabilité anxiogène de personnages en équilibre précaire sur l'instant. Entre le début et la fin du récit, entre le début de la fin et l'ultime clôture, le récit convoque de nombreux topoï narratifs parmi lesquels celui de la filature, propre à la cavale – et au roman noir –, ceux de la rencontre, de la halte ou du bris mécanique, mesures dilatoires que l'on croise aussi sur les sentiers de la quête et de la déroute. La cavale présente donc un bricolage de ces diverses composantes qui, avec les autres éléments poétiques, trouvent un sens spécifique dans le contexte de chaque œuvre à laquelle elles se rattachent. Pour cette raison, je m'attarderai maintenant à analyser plus longuement *La corde au cou*, puis *Éthel et le terroriste*, deux romans de Claude Jasmin parus au début des années 1960.

### 2.3. Les flics aux trousses et *La corde au cou* : vie et mort d'un mal élevé

« Je n'ai tellement pas d'avenir que je suis libre. Je n'ai pas à m'inquiéter : je roule en me disant que bientôt je ne roulerai plus<sup>24</sup> ».

Il faut bien rendre à César ce qui lui revient. Une thèse sur le roman de la route peut difficilement faire abstraction de l'imparable Claude Jasmin, tant cette même route traverse, avec la constance d'un régulateur de vitesse, un pan entier de son œuvre. En plus de trahir sa fixation pour les pérégrinations automobiles, ses premiers coups d'envoi démontrent son attachement indéfectible pour les personnages de marginaux : du narrateur paumé et féminicide de *La corde*

---

<sup>24</sup> Isabel Massey, *op. cit.*, p. 39.

au cou dont on fera sous peu la connaissance, à André Dastous, l'homosexuel opprimé de *Délivrez-nous du mal* (1961), en passant par Gilles Bédard, le romantique infortuné de *Pleure pas, Germaine*, son engouement pour le banc des persécutés ne se dément jamais. Ces aspects, auxquels il faut encore ajouter une fascination pour les bars et l'univers urbain, retiennent l'attention de Gilles Marcotte qui a d'ailleurs tôt fait de remarquer les similitudes entre les personnages de Jasmin et ceux de Kerouac : « ils s'imposent par la passion, le geste, le mouvement. Ils sont impatients, agités. L'automobile est un de leurs dieux préférés, comme aux héros du "On the road" de Jack Kerouac. Les paysages, les états d'âme, les affiches de néon, les humains, défilent comme un kaléidoscope absurde, à l'image du vertige intérieur qui les possède<sup>25</sup> ». Cette comparaison précoce – *On the road* paraît en 1957 et n'est traduit en français qu'en 1960 – fait par la suite son chemin. Pierre de Grandpré la reprend à son compte quelques années plus tard lorsqu'il dégage les nouvelles orientations du roman canadien-français. Il perçoit alors la montée d'une « génération *sauvage*<sup>26</sup> », prolétaire, sans maître et autodidacte, critique envers sa culture et lui préférant le cri primitif de la révolte et du rejet.

Claude Jasmin est l'un de ces nouveaux ovnis lancés bruyamment dans le ciel de la littérature canadienne-française. Son écriture directe et nerveuse – son style mitraillette, a pu dire un Jean Paré<sup>27</sup> – traduit fort bien cette urgence de s'exprimer jusqu'alors inédite, en plus de participer à la création d'une nouvelle littérature du mouvement, d'une « littérature cinématographique<sup>28</sup> ». Une urgence qui est aussi celle de présenter le Canadien français de l'époque sous ses moindres défauts, de montrer son dénuement matériel et son aliénation culturelle. Cette littérature du dévoilement que pratique Jasmin, d'après l'expression de Robert

<sup>25</sup> Gilles Marcotte, « Le vertige des extrêmes », *La Presse*, 4 novembre 1961, Arts et lettres, p. 6.

<sup>26</sup> Pierre de Grandpré, « Notre génération "beat" », *Liberté*, vol. 6, n° 3, 1964, p. 258. De Grandpré souligne.

<sup>27</sup> Expression de Jean Paré citée par Jasmin dans sa préface « La corde au cou pour la vie », *La corde au cou*, op. cit., p. 12.

<sup>28</sup> Clément Lockquell cité par Claude Jasmin, *Jasmin*, op. cit., p. 24. *La corde au cou* sera d'ailleurs adapté au grand écran en 1965 par le cinéaste Pierre Patry.



Major, en est aussi une de l'action dans la mesure où elle confronte le lecteur à une vision critique de la réalité sociale<sup>29</sup>. André Major parle de cette posture engagée en termes de « réalisme critique<sup>30</sup> », une esthétique à la fois réaliste et contestataire dans sa façon éminemment crue de représenter le monde. Pour le Jasmin des années 1960, le roman est donc un projet à vocation sociale. Chez lui, la révolte est violente et parfois même armée, son narrateur de *La corde au cou* ayant en ce sens été comparé à un « Dillinger de seconde zone<sup>31</sup> ». Mais entre Dillinger et Kerouac, il y a un pourtant un monde et le moins qu'on puisse dire est que le rapprochement laisse songeur.

N'en déplaise aux Marcotte et De Grandpré de ce monde, les premiers romans de Jasmin sont investis d'une force de subversion beaucoup plus brutale qu'a pu l'être *Sur la route*. C'est pourquoi j'incline à penser, en ce qui concerne *La corde au cou* et *Éthel et le terroriste* du moins, que l'univers romanesque de Jasmin se situe beaucoup plus près des truands américains que des poètes beatniks, même si tous s'y retrouvent à différents degrés. On verra dans ce qui suit que l'auteur construit *La corde au cou* sur la fabula de la cavale en lui annexant un ensemble de préoccupations sur l'aliénation et la fatalité économique qui frappent le Canadien français. En même temps que le roman retrace la course d'un fugitif à travers les municipalités des Laurentides, il dresse au passage le portrait d'un homme « cassé » avant la lettre, victime d'un déterminisme qui le cloue à sa pâle nature de criminel sans possibilités d'y remédier. Si le cassé est surtout le rejeton d'un univers urbain, je montrerai que sa cavale à travers les pays d'en haut permet de débusquer nombre de ses avatars parmi la campagne laurentienne, un endroit ambigu, une zone frontière dont l'axiologie est à cheval entre civilisation et sauvagerie.

---

<sup>29</sup> Robert Major, *Parti pris. Idéologies et littérature*, Québec, Nota Bene, 2013, p. 120.

<sup>30</sup> André Major cité par Robert Major, *op. cit.*, p. 122.

<sup>31</sup> Jean Paré cité par Claude Jasmin, *Jasmin, op. cit.*, p. 18.

### 2.3.1. Le « gangster de Montréal » (CC, 154) ou la petite histoire d'un cassé

Au commencement de la traque qui s'étend du début à la fin du roman, de Sainte-Agathe à St-Joseph-du-Lac, un meurtre passionnel est d'abord commis. Durant cet épisode d'ouverture qui a la légèreté du rêve, le narrateur décrit avec un détachement remarquable le meurtre de Suzanne, sa compagne des dernières années. Il décrit tout le soin porté à la noyer dans la piscine d'un certain monsieur Driftman, référence avérée aux Bronfman, riche famille d'affaires que Jasmin a pu rencontrer par le passé<sup>32</sup>. La première question qu'on est amené à se poser est alors celle-ci : pourquoi ce meurtre ? En premier lieu parce que Suzanne s'est énamourée de l'homme dont le portefeuille et les entrées dans le monde du spectacle constituent les plus séduisants atouts. Or, à mesure que le tueur livre ses états d'âme, ce qu'il fait tout au long du récit qu'il narre, les motifs de son homicide se complexifient. À ce titre, Gilles Marcotte a raison d'affirmer que, en exécutant Suzanne, c'est en quelque sorte le millionnaire que le narrateur cherche à atteindre<sup>33</sup>. Mais ce n'est pas tout, car la femme joue en plus un rôle de bouc émissaire; elle incarne les échecs du narrateur, auxquels s'ajoute soudain son infidélité, avant d'être sacrifiée sur l'autel de la fatalité qui s'acharne depuis toujours sur le meurtrier :

Ce n'est pas elle que j'ai noyée. C'est l'autre, ou bien l'autre encore que tu ne connais pas ! Et l'autre. Et ce professeur qui me giflait parce que je ne savais pas tenir mes cahiers propres, et ce père absent qui me battait tout le temps, et cette mère tombant d'ivresse au milieu de la rue. J'ai noyé tout le monde ! J'ai noyé ma vie ! J'ai noyé ma misère, mes quêtes de petits bonheurs ! (CC, 126)

La noyade de Suzanne ramène ainsi l'assassin aux sources de la rage qui le consume, c'est-à-dire aux sources de son existence même et de son mal-être. Afin d'insister sur les causes de cet ultime geste de violence qu'est le meurtre, le romancier recourt à ce montage alterné entre analepses et présent de la fuite. Tout au long de la cavale, de nombreux segments font état du passé du

<sup>32</sup> Claude Jasmin, « La corde au cou pour la vie », *op. cit.*, p. 11.

<sup>33</sup> Gilles Marcotte, *L'aventure romanesque de Claude Jasmin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1965, p. 15.

narrateur, de certains événements marquants qui, Marcotte l'a bien souligné, ne se comprennent pleinement qu'en fonction du *hic et nunc* de la narration<sup>34</sup>. Le criminel a donc son histoire, et là se trouve tout l'intérêt de cette structure dialogique que d'éclairer à rebours le parcours d'un homme qui en vient à enlever la vie.

Il faut savoir que, à défaut d'avoir eu droit à sa génération « battue », la littérature canadienne-française, avec l'avènement du roman « partipriste » surtout, a pu compter sur sa génération « cassée ». À la suite du succès de l'œuvre éponyme de Jacques Renaud, le « cassé » devient l'emblème du Canadien français mal dégrossi, colonisé, dominé économiquement, socialement et culturellement par ceux que d'aucuns n'hésitent pas, par réflexe revanchard, à taxer d'ennemis anglophones. Bien que la question du colonialisme est moins prégnante dans *La corde au cou* que dans *Éthel et le terroriste*, Jasmin y identifie déjà les symptômes d'un mal dont il ne diagnostique pourtant pas explicitement la provenance. D'ailleurs, on doit attendre 1964 avant que paraisse *Le cassé*, même si tout, chez le narrateur de Jasmin, le préfigure. Ce personnage type des années 1960 marque une percée de la littérature révolutionnaire, puisqu'il permet selon Maurice Arguin d'amorcer le bilan des aliénations du Canadien français<sup>35</sup>. Le narrateur ne fait pas autre chose dans l'extrait précédent, quand il énumère les sources de ses frustrations : père violent, mère alcoolique, professeurs rigides, etc.

Ce genre d'écriture du dévoilement est d'ordinaire teinté de misérabilisme. La raison en est simple : l'écrivain cherche à provoquer, par la laideur du spectacle offert, une réaction du lecteur. Voilà tout le paradoxe du cassé : viser la conscientisation politique, alors que lui-même en est dépourvu<sup>36</sup>. Aliénation et dépossession lui refusent ce privilège, elles l'acculent à son

---

<sup>34</sup> Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 12.

<sup>35</sup> Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 222.

<sup>36</sup> Robert Major, *op. cit.*, p. 356.

milieu et lui barrent l'accès à toutes velléités d'émulation sociale. Le narrateur de *La corde au cou*, lui, passe le plus clair de son enfance entre la cour de jeunesse et l'école de réforme, ballotté par un système déterminé à le réhabiliter. Cela produit bien sûr l'effet contraire, toujours reviennent les conséquences perverses de la pauvreté par une sorte de mouvement boomerang. La violence s'impose dès lors comme l'un des seuls exploits dont le cassé puisse s'enorgueillir : « Au moins, il me restait cette consolation : “la terreur du quartier !” C'est beaux titres. Je n'ai toujours mérité que ces titres : polisson, vandale, voyou, “bum”, voleur, vicieux, gibier de potence, déserteur, assommeur, “gunman” ; terreur de ma rue à dix, du quartier à quinze, de la ville à vingt ans... » (CC, 58). Mince consolation, toutefois, que d'être élu la terreur des ghettos miséreux, le roi nègre local à qui revient de régner sur la splendeur pisseuse d'arrière-cours encombrées.

La distinction sociale, comme le précise le narrateur, quand elle ne peut avoir lieu vers le haut, au moyen de l'éducation et de la culture notamment, se fait en revanche vers le bas (CC, 149). Violence, crime et petites combines sont ainsi le pain quotidien de nombreux cassés nés sous l'étoile maudite de la pauvreté. Chacun d'eux lutte pour survivre et rivalise de violence pour se démarquer. Considéré sous cet angle, le titre de Jasmin ne dit pas autre chose : certains naissent la corde au cou comme d'autres viennent au monde avec les pieds plats. C'est une question de fatalité, une fatalité qui, étrangement, parle français et habite les faubourgs ouvriers de Montréal. Et chaque fois que cette fatalité conduit le cassé à se distinguer vers le bas, sa corde se tend et se resserre. On se rend donc compte avec ce qui précède que Jasmin emprunte certes aux discours de la décolonisation, à la pensée si populaire d'Albert Memmi ou de Frantz Fanon,

mais qu'il subit plus encore l'influence d'idées marxistes que chérissent plusieurs intellectuels québécois du début des années 1960<sup>37</sup>.

Robert Major avance pour sa part que cette agressivité est à interpréter à la lumière des analyses de Fanon sur l'impulsivité criminelle du colonisé. Selon lui, toute colonie tend un jour à se transformer en basse-cour où s'imposent les lois de la lame et du plus fort<sup>38</sup>. De la métaphore du psychanalyste ressortent deux aspects particulièrement importants : d'abord le rapprochement du colonisé avec le règne animal; ensuite, celui entre l'animalité de l'homme et son recours à la violence. Il s'agit là, en excluant la dimension proprement coloniale de la réflexion, de l'un des postulats de base du roman noir, à savoir que l'être civilisé reste solidaire de la bête, et ce, malgré son apparente évolution. William James écrivait en ce sens que l'homme « considéré biologiquement [...] est le plus redoutable de tous les animaux prédateurs, et même le seul qui s'attaque systématiquement à sa propre espèce<sup>39</sup> ». En dépit du fait qu'il soit désormais capable des plus grandes innovations techniques et technologiques, l'homme est menacé à tout instant de régresser vers une violence première et antisociale, ce que fait bien malgré lui le cassé de *La corde au cou*.

Bien entendu, celui-ci fait figure de prédateur, mais il est également la proie que traquent les autorités dans un périmètre qui se ressert toujours davantage comme se ressert un nœud coulant. Ne dit-il pas à un moment qu'il n'a plus la force de continuer la « chasse » (CC, 131) ? Ailleurs, il s'arrête un instant pour se questionner : « Suis-je plus éloigné de mes chasseurs ? Non. Mais c'est s'éloigner, que de fuir cette piscine de Ste-Agathe » (CC, 77). Outre qu'il démontre le tropisme centrifuge qui oriente le voyage, l'extrait précédent résume on ne peut

<sup>37</sup> Robert Major reconnaît trois courants idéologiques majeurs dans les années 1960 : le marxisme, le socialisme décolonisateur et l'existentialisme sartrien (Robert Major, *op. cit.*, p. 51).

<sup>38</sup> Major reprend les idées de Fanon. *Ibid.*, p. 348.

<sup>39</sup> Benoît Tadié, *Le polar américain (1920-1960) : la modernité et le mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 78-79.

mieux la dynamique du chasseur et du chassé sur laquelle repose la fabula de la cavale. Mais la terminologie cynégétique indique quelque chose d'encore plus fondamental. Tout au long du roman, Jasmin exploite judicieusement le lexique animalier, afin de décrire les comportements du narrateur ou d'émettre un jugement sur quelques-uns des personnages secondaires. Enfant, par exemple, le cassé « nourrissait des instincts "sauvages" » (CC, 217), une fascination primitive qui le conduit, adulte, à mener une vie de chien (CC, 80), à « vivre comme une bête » (CC, 87). Est-ce pour cela que le bedeau de l'église de Sainte-Monique le fixe comme « un chien à vendre » (CC, 75) ? Ou qu'à la faveur d'un songe étrangement réel, il se met à courir à quatre pattes, pris d'une soudaine envie de japper (CC, 236) ? Voilà qui, dans tous les cas, explique qu'il se sente tant à l'aise au milieu des « rires gras d'animaux humains, ces rires d'une ivresse perpétuelle » (CC, 122) que diffusent les tavernes montréalaises. Que cherche à dire Jasmin ici, sinon que la société n'est guère mieux qu'une espèce de zoo où les hommes sont malheureusement plus bêtes que les animaux ? C'est du moins ce qu'avance son narrateur quand il déclare : « Les animaux sont plus fins que moi » (CC, 249). Parce que les animaux sont plus humains que lui, voire plus humains que l'homme, le fugitif préfère en général leur compagnie, lesquels deviennent à l'occasion ses confidents, tels ces vache, cigale et chien qui prêtent l'oreille à ses histoires durant sa fuite.

De quelque animalité qu'il puisse témoigner, le geste posé envers Suzanne représente en plus une tentative désespérée de tuer le cassé ainsi que tout ce qu'il exprime afin d'en dépasser le misérable horizon. Après son passage à l'acte, le narrateur avoue d'ailleurs avoir obéi à une sorte de pulsion qui l'intimait de « délivrer » Suzanne ainsi que lui-même de leur condition (CC, 73). Aussi faut-il savoir que cette dernière est décrite comme la sœur de misère et d'ignorance du narrateur (CC, 126), celle qui lui ressemble comme se ressemblent les deux doigts d'une main. « Être pareils, dans un trou d'existence très creux et très noir » (CC, 72), avait en effet de quoi

réconforter les amoureux, tant la misère est un fardeau moins lourd à porter lorsqu'elle est partagée. Avant d'être prise par cette lubie de percer le milieu du spectacle, Suzanne travaille d'ailleurs dans un atelier de couture en rêvant de mannequinat et de sorties mondaines. Or, le racolage et la séduction sont à la cassée ce que la violence et le crime sont à son homologue masculin : une façon de s'élever vers le bas, si tant est que cet oxymore ait un sens. La stratégie est cependant loin de faire bon ménage avec le tempérament jaloux, possessif et emporté du cassé.

À considérer l'homicide et le fait qu'il soit commis contre une femme incarnant le double du meurtrier, on peut déduire que le geste posé a des implications pour chacun d'eux, la première étant bien sûr la mort de Suzanne. Mais il s'agit d'un acte hautement symbolique, car non seulement le narrateur tue Suzanne, mais, ce faisant, il programme sa propre mort, conscient qu'il est de devoir faire face à la musique dont il entame la coda en prenant la fuite. C'est également ce que laisse entendre cette confidence que livre Jasmin à Pierre Villon : « Dans *LA CORDE*, le héros commet un crime qui le condamne lui-même à la mort, page un<sup>40</sup> ». Condamné à mort, il est d'abord contraint à une errance qui officialise sa mise à distance du monde organisé, une distanciation auparavant éprouvée sous forme de marginalisation. Désormais réduit à la solitude et à l'instabilité pour avoir mis fin aux jours de son âme soeur, le cassé présente, à sa façon, les caractéristiques du vagabond solitaire et étranger.

### 2.3.2. Un « kaléidoscope absurde » : le vagabond solitaire et étranger I

J'ai mentionné en introduction de ce chapitre l'idée de Benoliel et Thoret d'après laquelle un tropisme absurde exercerait son effet sur bon nombre de *road movies* et de romans de la route. Dans *La corde au cou*, ce tropisme manifeste sa présence chez le narrateur qui, en plus de prêter

---

<sup>40</sup> Propos recueillis par Pierre Villon, *op. cit.*, p. 500. Les majuscules sont de Villon.

voix au cassé, adopte les traits d'une figure générique que j'ai cru bon baptiser le « vagabond solitaire et étranger » en référence à Kerouac et à Camus. J'aurai à y revenir au cours des prochains chapitres, vu sa popularité auprès des romanciers de la route, ce qui me donnera aussi l'occasion d'aborder de légères variations. En attendant, en voici les deux constantes : solitude et isolement, lesquels, avec le déracinement et la dépossession, sont aussi le lot du cassé<sup>41</sup>. Toujours dans cette perspective, Pierre de Grandpré disait des personnages de la génération *beat* québécoise – cela inclut Jasmin, Laurent Girouard et Roger Fournier –, qu'ils étaient des existentialistes en action<sup>42</sup>. Jasmin corrobore d'ailleurs l'influence de Malraux, de Sartre et de Camus dans sa préface à l'édition de 1994, tout comme son narrateur lorsqu'il cite des titres tels que *Les mains sales*, *La peste* ou *La condition humaine* au détour d'une conversation précieuse rapportée par l'un de ses fréquents retours en arrière (CC, 106).

Jasmin emprunte à ces éminentes pointures des lettres cette idée centrale selon laquelle tout est tracé et soumis à la contingence, du début à la fin de l'existence, d'où le sentiment de l'absurde éprouvé un jour où l'autre. Marcotte, cité plus haut, parle pour sa part de kaléidoscope absurde, ce qui, il me semble, s'avère d'une grande justesse dans le contexte, puisque l'enfilade de scènes qui soit sourdent de la mémoire du narrateur ou sont vécues dans le présent de sa fuite, confirment toutes cette marque spécifique qui traversait auparavant *L'étranger* : l'action, au sens fort, volitif et intentionnel du terme, est souvent soit empêchée soit immotivée dans *La corde au cou*. Tout se passe en effet comme si le chemin du cassé était tracé à l'avance, comme s'il ne faisait qu'obéir à un cahier des charges préalablement établi par une force supérieure, celle d'un déterminisme social et paralysant. Impossible de passer à côté de cette donnée fondamentale du roman, tant sont continuellement ressassées les formulations à peine changeantes de ce « destin

---

<sup>41</sup> Robert Major, *op. cit.*, p. 324.

<sup>42</sup> Pierre de Grandpré, *op. cit.*, 260.



traqué » (CC, 65) : « Je suis né pour ce meurtre : celui-là ou un autre, bien sûr ! J'ai si souvent voulu tuer » (CC, 24); « je ne pouvais faire autrement que de tuer ! J'étais né pour ce crime. Demandez à mon enfance, ce long passage de désillusions en désespoirs » (CC, 57), et *tutti quanti*.

Qu'est-ce que le déterminisme, au fond, sinon la négation d'un pouvoir d'agir ? Dans cette négation réside le point commun des multiples refus essayés par le narrateur et dont les retours en arrière portent chaque fois témoignage. « [T]ous les fruits de l'existence m'étaient défendus » (CC, 80), remarque-t-il sans pour autant pouvoir y changer quoi que ce soit. Ses efforts pour s'élever au-dessus de sa condition avortent inmanquablement, inmanquablement son nez se bute aux portes d'univers jalousement protégés. La métaphore du seuil infranchissable s'impose d'ailleurs comme le motif récurrent de l'exclusion subie par le narrateur : « Chaque fois que j'essayais, que je tentais de me faire admettre dans l'un de ces milieux bien cotés, il m'arrivait la même histoire, toujours cette porte, cette porte affreuse qui se refermait » (CC, 208). Que ce soit les milieux des lettres et de la culture intellectuelle, ceux de la petite bourgeoisie ou du spectacle, tous restent hermétiques au héros de *La corde*.

La violence et l'intimidation sont destinées à combler cette impuissance sociale, elles offrent au cassé de se faire respecter et écouter. Le meurtre représente en cela le moyen le plus radical de « passer à l'acte », c'est-à-dire de porter sa marque dans le monde et de s'octroyer, le cours d'un instant, les droits du démiurge tout-puissant. La réaction du meurtrier après la noyade de Suzanne est sur ce point instructive, celui-ci ne montrant aucun remords. Bien au contraire, il semble plutôt tirer une certaine fierté de son crime : « Suzanne n'existait plus », réalise-t-il ravi, « et c'est moi qui avais réalisé cette chose. Cette curieuse importance m'était due » (CC, 18). Puis, il poursuit en déclarant se sentir autre et différent, « heureux d'avoir fait quelque chose, d'avoir enfin, enfin, enfin, réussi à me débarrasser de... de je ne sais quoi, comme d'une

croûte épaisse qui, il me semble, m'avait toujours enveloppé » (CC, 19). Or, même l'action la plus forte et la plus significative semble avoir été commandée par une pulsion à laquelle il n'a fait qu'obéir, en sorte que cette libération d'une « croûte épaisse » ne peut qu'être une illusion ou, en tous les cas, un sentiment passager.

La fuite même du narrateur montre que le contrôle de la situation lui échappe malgré tout, que ses agissements sont commandés par une force réactive plutôt que par un véritable pouvoir de décision. Surtout, la mort de Suzanne le laisse plus que jamais dans une solitude et un isolement complets. Cet isolement est déjà fort bien pressenti dans le retour que fait le narrateur sur les événements tragiques de chez Driftman : « Derrière nous, on riait, on buvait, on dansait, on s'amusait comme des fous. Moi, je ne m'amusais pas. Je ne me suis jamais réellement amusé, nulle part, jamais » (CC, 219). L'étranger est un être fondamentalement séparé des hommes, il marche et vit en retrait des foules; il est celui qui ne sait pas entrer dans la danse, pour reprendre cette image forte de l'exclusion qui reviendra comme la scène la plus emblématique de ce personnage-type. La mort de Suzanne accroîtra ce sentiment, puisque, d'une part, elle représente sa seule alliée, sa seule amie et que, d'autre part, le meurtre a pour conséquence directe une mise au ban de la société : « Où m'en aller ? Je suis seul », constate le fuyard, « Comme jamais je ne l'ai été. Quand j'y songe ! Je suis seul, coupé du reste du monde. Mon geste de cette nuit m'a retranché de... de je ne sais quoi exactement » (CC, 55). Les flics désormais à ses trousses, l'étranger devra errer pour conserver sa liberté, ce qui n'est déjà plus une liberté mais un sursis offert à un homme que les agissements ont coupé du monde civilisé. Et les espaces du Nord représentent justement cette frontière que la sauvagerie dispute à la civilisation.

### 2.3.3. La route du fou et le Nord refuge : les valeurs des pays d'en haut

Où fuir quand tout part en vrille, que la radio diffuse votre portrait sur les ondes et que les policiers vous pourchassent partout en passant le moindre recoin au peigne fin ? Maintenant que je me suis pleinement étendu sur le récit passé du narrateur, je me tournerai vers le présent de la cavale. Plus précisément sur ce que disent les lieux et l'espace de la fuite dans *La corde au cou*. Pour ce faire, j'aimerais avant tout porter l'attention sur les remarques de François Gallays quant à la structuration de l'espace dans les premiers romans de Jasmin. Selon ce dernier, l'imaginaire romanesque de l'auteur subirait une bipolarisation spatiale entre Montréal et une destination qu'il qualifie d'édénique<sup>43</sup>. Cela vaudrait surtout pour les romans où le voyage occupe une place déterminante. Et Montréal, comme il arrivera souvent dans le futur roman partipriste, incarnerait alors sans grande surprise cet endroit maudit, synonyme de souffrances, de violence, un milieu laid et repoussant, sale et étouffant, tandis que la campagne induirait plutôt un retour à l'innocence, à la paix d'esprit, etc. Il sera intéressant de partir de ces prémisses pour voir en quoi l'histoire du tueur de *La corde au cou* respecte ou déroge à leur logique.

Qu'en est-il, pour commencer, des représentations de ces Laurentides où se terre le cassé comme une bête effarouchée ? Il faut savoir que les anciens pays d'en haut ou le pseudo-Nord, comme l'a écrit Jack Warwick, partagent traditionnellement les vertus rénovatrices du Grand Nord sans pour autant être éloigné de la civilisation. « Un écrin de beauté et de pureté<sup>44</sup> », tels sont les mots de Warwick à l'égard de ce Nord d'à côté, celui de Rawdon ou, dans le cas qui me retient ici, de Sainte-Adèle, Sainte-Monique et Saint-Joseph-du-Lac que Jasmin connaît pour y

<sup>43</sup> François Gallays, « Claude Jasmin et le retour à l'innocence », *Livres et Auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, 1967, p. 191.

<sup>44</sup> Jack Warwick, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, p. 69.

avoir travaillé et fréquenté le chalet paternel<sup>45</sup>. Il s'agit également, dans l'imaginaire romanesque d'alors, d'un espace où les citoyens courent cuver leur révolte lorsqu'ils ont le cœur à la fuite.

Warwick note :

En pareil cas, les personnages [...] ne font pas que s'évader; ils étendent la révolte sociale à une contestation globale de la condition humaine, à l'exemple de nombreux écrivains français modernes. L'influence de Camus est manifeste chez plusieurs écrivains d'ici, mais ils n'en continuent pas moins de trouver leur stimulant imaginaire dans les « pays d'en haut », qui restent une source privilégiée, et authentiquement canadienne-française, de sentiments séditionnels<sup>46</sup>.

La route de la cavale a très peu à offrir des délicieuses et paisibles escapades de ressourcement dans cet écrin de pureté. En ce qu'elle concorde avec cet esprit de sédition, d'une sédition d'envergure criminelle cette fois, elle est plutôt perçue comme une malédiction, voire une prison, dans la mesure où l'emprunter ne relève pas d'un libre choix, mais bien d'une nécessité de « [f]aire le mort pour vivre sa vie<sup>47</sup> », comme le résume joliment la formule de Bruce Bégout. La route de la cavale est donc une spirale étourdissante le long de laquelle adviennent inévitablement d'autres crimes, ne serait-ce qu'à cause de cette nécessité pour le fuyard de subvenir à ses besoins et parce qu'il est tenu, coûte que coûte, de conserver son anonymat. Cela peut par exemple vouloir dire, pour le narrateur de *La corde au cou*, de devoir assommer un faucheur de bord de route (CC, 20) pour le réduire au silence ou de sonner les cloches à un bedeau trop insistant (CC, 79).

Il est, en outre, difficile de songer à une quelconque glorification de la route et du Nord quand le fugitif décrit son environnement immédiat de la sorte : « Je ne trouve rien, rien que du ciment, des autos qui filent à soixante, du foin tout sale de boue ! Aux pieds de ces herbes jaunes et grises, tout ce qu'on voudra; une panoplie horrible, à répétition : gobelets, cornets, papiers

<sup>45</sup> Claude Jasmin, « La corde au cou pour la vie », *op. cit.*, p. 11.

<sup>46</sup> Jack Warwick, *op. cit.*, p. 191-192.

<sup>47</sup> Bruce Bégout, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 160. Bégout souligne.

cirés, mégots, mégots, mégots... » (CC, 56). On est sans contredit bien loin des envolées bucoliques et sirupeuses avec ce béton blafard, la boue séchée et les tourbillons de déchets, ces futilités orphelines d'un écosystème dégradé, à l'image de « cette sale boue à misères et à cauchemars » (CC, 158) qu'est l'existence pour tous les damnés de la terre : « Il n'y a, à notre portée », philosophe le fugitif, « que la terre, sa boue, son ciment, sa crotte, son foin » (CC, 55). Warwick souligne à ce sujet l'existence d'une vague d'auteurs sceptiques, générateurs d'ironie envers les prétendus charmes champêtres des territoires du Nord. Jasmin est de ceux-là, d'une certaine manière. À tout le moins sa vision semble-t-elle plus nuancée que la simple contemplation extatique ou que la contestation pure et dure. Son réalisme critique lui permet d'approcher les aspects moins reluisants du pseudo-Nord, de faire de la campagne, plus qu'une destination idyllique, un territoire lui aussi miné par la pauvreté.

Sur la route du fou défilent d'autres protagonistes mal nés au passé trouble, à commencer par cette Aline, femme d'un pauvre type emprisonné, une serveuse en compagnie de qui le fuyard se sent tout de suite en confiance : « Voilà quelqu'un de ma race, de ma vraie race. Quelqu'un qui vient de la pauvreté. Quelqu'un de la nation-misère » (CC, 36). Avec sa cloison faite d'une « toile cirée défraîchie » (CC, 36), le « canapé de toile, ce vieux divan taché » (CC, 37) échoué au milieu de l'arrière-boutique et le « sale petit comptoir » (CC, 44) qu'astique Aline en l'absence de clients, le casse-croûte qui constitue l'essentiel de son lieu de travail reflète cette appartenance à la nation-misère québécoise. C'est d'ailleurs Xavier, le père d'Aline, qui conduira le fuyard dans sa charrette vers le village voisin. Xavier, meurtrier lui aussi en cavale venu jadis chercher l'oubli dans ce coin reculé, celui qui a tué son frère à coups de bêche pour avoir convoité sa femme... Partout où il aboutit, l'homme recherché croise de ses semblables : ici des faucheurs du petit peuple, la « lie des chômeurs » (CC, 20), là de jeunes chasseurs de grenouilles, « deux futurs misérables, deux malheureux de plus ! » (CC, 157), ailleurs un duo chaplinesque – l'un d'eux se

surnomme Charly – de convoyeurs abrutis par l'alcool qu'ils pigent à même leur cargaison. Construit sur le topos narratif de la rencontre, le récit donne un bon indice de la volonté qui, au-delà de la fuite, sous-tend l'aménagement chorésique de l'espace. Car il s'agit bien d'une fuite, mais dont le but premier est moins de semer la police que de montrer le visage du Québec rural. Dans un entretien accordé à Pierre Villon, Jasmin indique à ce titre que la cavale du narrateur de *La corde au cou* a été pensée comme « une course à travers la société québécoise<sup>48</sup> ». Or, les lieux par où transite le fugitif servent tous ou presque de prétexte à la rencontre d'anciens criminels, repentis ou non, ou à un membre de leur entourage. Un échantillonnage, peut-on penser, assez peu représentatif de la diversité sociale qui se résume ici à une bande de gagne-petit, de tire-laine ou de dégénérés.

Jasmin le sait bien, lui qui fait dire à son narrateur : « Est-ce parce que je suis un fuyard que tous les gens rencontrés me semblent de vivantes caricatures ? » (CC, 89). La caricature est le propre des romans dont l'action repose globalement sur l'introduction, en cours de route, d'une série de personnages secondaires ou de simples figurants. D'une incidence mineure lorsque pris isolément, ces protagonistes dessinent cependant, disposés l'un à la suite de l'autre sur le chemin du fugitif, la cohérence et les lignes de force thématiques de l'œuvre. Dans cette perspective, le Nord incarne moins le royaume de l'innocence et de la simplicité terrestre décrit par Gallays et Warwick que le dernier refuge de proscrits rejetés par la ville. L'indigence morale et matérielle guette même ceux qui se sont embarqués en direction des verdoyants pâturages des horizons septentrionaux. Le segment qui se déroule chez Achille, un paysan qui accueille chez lui le narrateur durant quelques nuits, en est le meilleur exemple.

D'une allure à première vue des plus respectables, le père de famille accepte cordialement de venir en aide au fugitif. On apprend néanmoins que ce dernier s'est improvisé fermier après

---

<sup>48</sup> Propos recueillis par Pierre Villon, *op. cit.*, p. 500.

avoir connu des démêlés avec la pègre de Montréal en raison d'histoires de bars clandestins. Puis la fausse bonhomie du fermier laisse vite place à sa vraie nature quand il prend le fuyard à partie et tente de monnayer son silence à gros prix. En plus de présenter en filigrane le portrait d'une famille dysfonctionnelle, cet épisode de l'arroseur arrosé met bien l'accent sur la cupidité de l'homme et le fait qu'il demeure en tout temps un loup pour autrui. Tout se passe comme si les naufragés de la ville désormais réfugiés dans la campagne de Jasmin, après avoir résilié les termes du contrat social, retombaient à l'état de nature. Mais cet état de nature n'est pas le même que décrit Rousseau et qui donne naissance à la figure du bon sauvage; c'est plutôt celui de Hobbes, selon qui l'homme naturel est fondamentalement mauvais et dangereux. On est donc ici en présence d'un darwinisme noir qui dévoile la désagrégation morale de l'homme et la faillite de l'idéal du progrès : le père violent qui distribue les coups à tout va pour imposer son autorité; Alice, l'aînée, une trentenaire ayant perdu son amant lors d'une fusillade contre la police; Amédée, le cadet, qui profite de ce qu'il partage sa couche avec Alice pour la marteler de coups de reins, voilà de quoi recréer un joli album familial où règnent inceste, violence et petites trahisons.

Cela étant dit, Gallays a raison d'évoquer la présence structurante d'un lieu édénique dans *La corde au cou*, nonobstant le fait que cet endroit se démarque de Montréal et n'englobe pas en entier la campagne proprement dite. Car en général, la couronne nordique qui ceint la métropole a perdu de son pouvoir d'envoûtement et de ses qualités roboratives, bien qu'elle puisse, en de plus rares occasions, s'avérer source de hiérophanies. En témoigne ce passage au cours duquel, peu après s'être libéré du joug d'Achille, le narrateur rejoint Alice en haut d'un talus qui lui dispense une vue imprenable sur la grandeur mystérieuse de la vie : « Et soudain », note-t-il alors, « je vis, je compris qu'Alice aussi était paisible, qu'elle s'accordait avec toute cette nature ! [...] J'apprenais tout. J'apprenais le soleil et les ombres, j'apprenais le calme des bêtes, la paix des

arbres. Et prenant la main d'Alice, je regrettais d'avoir tué. [...] Je sanglotais. Il avait fallu cela. Cette simple vue de la paix » (CC, 136). Le spectacle d'une aube posant ses rayons sur une nature soudain paisible a ici la dimension d'une révélation du caractère sacré de l'existence, d'où les regrets émis pour la première fois par le meurtrier depuis le début de sa galère.

On ne peut cependant avancer, sous peine de généraliser à outrance, que les pays d'en haut font l'objet de cette curiosité nostalgique postulée par Gallays, même s'il demeure quelque part, dans l'esprit embrouillé de fatigue du meurtrier, un Éden magnétique qui occupe l'espace exact d'un souvenir de jeunesse. Un nouveau tropisme intervient donc durant cet épisode de révélation en compagnie d'Alice pour modifier la trajectoire du narrateur et l'infléchir vers ce lieu désiré. La cavale se transforme dès lors en pèlerinage au pays de l'enfance, vers une destination géographique, certes, mais aussi et surtout affective et mémorielle. En cours de fuite naît en effet l'idée de courir rejoindre le domaine du père Ubald, un homme bon cultivant les pommes et la gloire du Seigneur sur son petit arpent du bon Dieu situé dans les collines moutonnantes de Saint-Joseph-du-Lac. Lié, dans la vie du narrateur, à un épisode d'accalmie au milieu de son enfance de délinquant, cet endroit a la concrétude physique du refuge et la perfection des réminiscences radieuses. Il est le lieu où, jadis, tout était bien; le lieu où il cueillait le bonheur et les pommes d'un même geste, un jardin béni gardé de la violence et de la bêtise des hommes. En ce sens précis seulement, la campagne se fait nostalgie d'une naïveté et d'un bien-être qui ne devaient pas s'étendre au-delà d'un été.

Considérant cela, la campagne fait bel et bien l'objet de la nostalgie du narrateur, de même qu'une époque de son enfance marquée par la paix de cœur et d'esprit d'un jeune autrement soumis aux turpitudes de la vie urbaine. Le verger du père Ubald, hautement symbolique pour ce qu'il charrie en résurgences d'une génésiaque perfection, est un endroit certes situé en pleine campagne, mais présente en plus l'achèvement d'un cercle fermé,



l'autonomie d'un « petit pays » (CC, 240) suspendu hors du temps, isolé en marge de l'espace habité, relégué « hors du monde » (CC, 233). Que cet emplacement soit paradisiaque, qu'il symbolise une oasis de paix et le pays de l'enfance heureuse, cela ne fait d'ailleurs aucun doute au moment où le narrateur retrouve ces lieux d'antan, qu'il en décrit le lac aux plages dorées, les pics élevés, les arbres aux fruits pesants, sucrés comme la vision d'une vie idéale.

Sélectif et magnifié, le souvenir reste néanmoins une sorte de « chemin perdu » (CC, 228) en regard de la réalité qu'offre l'ici-maintenant. On verra plus loin, dans le chapitre sur les fabulae de la quête, que les récits du retour au pays natal reposent essentiellement sur cette dissonance cognitive provoquée par le heurt entre les images du passé et les données du présent. C'est là une des conditions du retour que d'effectuer l'inventaire des transformations survenues durant l'absence, une sorte d'automatisme auquel se livre le narrateur dès son arrivée chez Ubald :

Ubald, il m'a semblé, ne portait plus son bon visage d'autrefois. Il a vieilli. Il a mal vieilli. [...] La maison de bois de jadis s'était entourée de murs de briques rouges. La cheminée s'était rapetissée et modernisée. On avait enlevé le foyer énorme du vivre, et cette grande cuisine au parquet si propre, est devenue une pièce exiguë avec tous ses appareils électriques : ce réfrigérateur, ces laveuses automatiques. Ubald regardait le sol, tristement (CC, 242-243).

Le tour de reconnaissance engendre bien souvent sa dose de déception, quand plus rien ne subsiste des beaux rêves d'autrefois : les lieux sont transformés, les personnes dont on a entretenu artificiellement le mérite sont bien humaines, elles vieillissent et, parfois même, vieillissent mal. Si l'on ajoute à cela que la démonstration de la faillite des idéaux entourant le Nord n'est plus à faire, on peut aisément concevoir que cette histoire de retrouvailles en plein verger biblique tourne au vinaigre pour le fuyard, pour ne pas dire au vinaigre de cidre...

Son précédent rêve l'avait confusément prédit, ce même songe où Ubald apparaissait, vêtu d'une toge de juge, pour ensuite conduire son ancien protégé vers le gibet (CC, 237). Et cette

prémonition se réalise lorsque, se sachant vendu à la police de Saint-Eustache par son ancien bienfaiteur, le meurtrier n'a d'autre choix que de s'avancer vers lui, le seul père qu'il ait jamais connu, cette figure d'autorité bienveillante tout à coup transformée en délateur, pour l'étrangler de cette même douceur désespérée dont a bénéficié Suzanne au moment de pousser son dernier souffle. Pour qu'enfin s'arrête cette descente aux enfers, il aura fallu au narrateur consommer sa révolte jusqu'à la lie, il lui aura fallu se défaire des derniers visages amicaux qui l'habitaient, ces encombrantes guenilles d'une existence sociale qu'il souhaite oublier : « Là, vraiment, je me sens soulagé », note le cassé après le meurtre d'Ubalde, « Je n'ai plus personne, personne au monde. Plus rien, là je suis vraiment seul » (CC, 251). Pour que le cycle de la violence cesse, il devra la consommer pleinement, la mener à son terme.

Bientôt encerclé par la police, le narrateur de *La corde au cou* annonce une des rares fins sans concession du roman de la cavale québécois : « Où tirer sur une automobile arrêtée ? C'est vaste... Quelle belle vue de ce grenier ! Tirons n'importe où puisqu'il s'agit de se faire tuer... Ne faisons pas de manières, j'ai été si mal élevé... mais c'est consolant de savoir que j'achève d'être mal élevé ! » (CC, 233). La mort augure enfin une délivrance – l'esprit de Meursault n'est pas très loin – pour le criminel, piégé dès sa naissance par son milieu, un environnement dans lequel être condamné à vivre peut être plus éprouvant que de l'être à mourir. Cela montre que pour le petit Canadien français, l'ascenseur ne se rend jamais jusqu'aux hautes sphères du pouvoir; il s'arrête plutôt, déterminisme oblige, vers les planches d'un échafaud qui jette son ombre sinistre sur la misère prolétarienne. Il reste tout de même quelque chose de consolant avec la mort de ce mal élevé, dans la mesure où elle annonce une transition vers la construction d'un homme nouveau, désaliéné et bien résolu à reprendre son destin en main. Ou, pour le dire autrement : le cassé est mort, vive le révolutionnaire !

## 2.4. De l'amère patrie à la Terre promise : la cavale d'*Éthel et le terroriste*

« J'reste d'un vieux char/Qui rouille en Amérique du nord/ [...] Mon bazou est stâllé/J'voudrais ben rouler/Kiki veut m'booster/J'sais pu kossé faire/Ma patrie est à terre<sup>49</sup> ».

Publié en 1964, *Éthel et le terroriste* est un autre de ces authentiques coups de gueule dont Jasmin garde le secret. Par bien des aspects, ce roman poursuit et complète la réflexion amorcée avec *La corde au cou*. Les deux œuvres peuvent même à la rigueur être considérées comme une sorte de diptyque traçant le portrait du colonisé canadien-français, diptyque dont la thématique s'organise autour de deux axes : le premier, tel qu'on a pu le voir précédemment, est celui du dévoilement de l'aliénation; le second, celui de la reconquête, offre continuité et dépassement au dévoilement, ce qu'illustre fort bien *Éthel et le terroriste*. À l'origine de ce projet, deux faits authentiques retiennent l'attention de l'enfant terrible des lettres : l'arrestation d'une poignée de jeunes nationalistes révolutionnaires qui ont tenu sur le qui-vive les corps de police montréalais et, parmi eux, un jeune terroriste alléguant avoir « agi pour le kick<sup>50</sup> »; le climat d'antisémitisme et plus globalement d'intolérance raciale qui baigne l'univers familial de l'écrivain et teinte la pensée de certains militants des rassemblements auxquels il prend part<sup>51</sup>. En romancier soucieux de prendre le pouls de sa société, Jasmin utilise cette fois-ci la cavale pour sonder les errements du discours nationaliste, la propagande patriotique que Paul, son personnage principal, sanctionne par dépit et critique d'abondance, déchiré entre sa loyauté envers une patrie moribonde et la volonté d'en découdre avec la torpeur canadienne-française. Au cours des prochaines lignes, j'aborderai la façon dont les personnages et l'espace d'*Éthel et le terroriste* s'inscrivent dans une

<sup>49</sup> Pierre Harel, « Ma patrie est à terre », *Ciel variable*, n° 16, 1991, p. 44.

<sup>50</sup> Claude Jasmin, *Jasmin, op. cit.*, p. 57. Le jeune terroriste en question est Yves Labonté, 18 ans, qui déclare, lors de son procès pour l'homicide involontaire de Wilfrid O'Neil, veilleur de nuit au centre de recrutement de l'Armée canadienne, ne rien entendre au séparatisme et avoir agi pour le « fun » (Léopold Lizotte, « Trois membres du FLQ sont reliés directement à la mort de O'Neil », *La Presse*, 12 juin 1963, p. 2).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

structure millénariste qui informe aussi en profondeur l'argumentaire néo-nationaliste. Cet imaginaire de rupture et de renouvellement sur lequel je reviendrai alimente le double tropisme auquel sont soumis les lieux du roman : d'un côté, Montréal doit être fui; de l'autre, New York magnétise les fugitifs comme s'il s'agissait de la Terre promise. La dimension parabolique de cette fuite éperdue trouve un appui supplémentaire sur le couple alter ego, configuration appariant les solitudes canadienne-française et juive, qui s'éclairent mutuellement, en les liquant dans la recherche d'une échappatoire à leur domination. La route ne peut alors que refléter ce passage d'une situation minorisée vers la libération tant espérée.

#### 2.4.1. Le « outlaw couple » : couple alter ego I

« Par la suite, tout en se laissant emporter par l'automobile, chacun de nouveau se retrouva en l'autre; chacun était redevenu un reflet, un prolongement de l'autre<sup>52</sup> ».

Le moins qu'on puisse dire d'Éthel et de Paul est qu'ils forment une cellule fusionnelle : « Déjà, elle fait partie de moi », avoue celui-ci dès le début du roman, « et c'est réglé pour toujours. Et ça ne s'explique pas. C'est dans le sang » (*ET*, 16). Sanguins ou non, des liens puissants semblent unir les amoureux, résultat d'un pacte tacite de fidélité, le même peut-être qui lie tous les couples de criminels de la fiction américaine, soudés l'instant de quelques forfaitures, autant dire à la vie comme à la mort. Leurs envies ne font qu'une, leurs sens s'exercent à l'unisson (*ET*, 56) et Paul va jusqu'à s'avouer ruiné sans « sa » juive : « Sans elle, je ne suis plus rien. Je ne suis plus complet. Il me manque une moitié » (*ET*, 89). L'attachement organique est le propre du couple alter ego, dans lequel chaque personnage du duo principal incarne littéralement l'« autre moi », chacun complétant l'autre, le surdéterminant en profondeur,

<sup>52</sup> Jim Thompson, *Le lien conjugal*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Pierre Château, 1959, p. 81.

sur les plans thématique et symbolique. Au reste, ce que je nomme le couple alter ego est en réalité une configuration narrative; il instaure un système de relations réciproques, conditionne les comportements des personnages entre eux et programme ainsi certaines attentes quant à la conduite du récit. De façon plus précise encore, *Éthel et le terroriste* présente un type spécifique de couple alter ego que la critique américaine désigne par l'expression « outlaw couple<sup>53</sup> » et que je traduirai dorénavant par « couple de hors-la-loi ».

Le couple de hors-la-loi est une convention générique qui dit une fois de plus la dette de la fabula de la cavale à l'égard des roman/film noirs. Mais il s'agit aussi d'un cas particulièrement sensible où la réalité nourrit la fiction et marque l'imaginaire de tout un continent. Impossible en effet de passer sous silence l'importance des mythiques Bonnie Parker et Clyde Barrow dans l'émergence de ce mythe mariant amour, automobile et armes à feu. Friands d'étiquettes, certains critiques américains n'hésitent d'ailleurs pas à parler du « Bonnie-and-Clyde film » comme d'un genre à part entière<sup>54</sup>. Selon Phil Patton, l'alliance romantique entre la passion amoureuse et la vocation criminelle ne connaît de véritable essor cinématographique qu'après la mort, très médiatisée il est vrai, de ces deux braqueurs issus de la classe laborieuse texane<sup>55</sup>. Quelque part près de Gibland en Louisiane, leur voiture est interceptée et criblée de balles par les autorités, ce qui les propulse aussitôt au panthéon des légendes du crime américain où les rejoindront, lors de cette même année 1934, les John Dillinger, Baby Face Nelson et Pretty Boy Floyd. Quoi qu'éphémère, le règne de ces bandits de grand chemin traduit néanmoins un changement de

<sup>53</sup> David Laderman, *Driving visions. Exploring the road movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 117 et suiv. Laderman emprunte l'expression à Marsha Kinder. Voir aussi la série de textes de Mélissa de Repentigny consacrée au couple en cavale : « Bonnie et Clyde », « La Pontiac GTO : légitimation de l'obsolescence par le hip » et « Wild at heart, l'histoire de Sailor et Lula », *Pop en stock*, [En ligne], <http://popenstock.ca/dossier/le-couple-en-cavale>.

<sup>54</sup> Voir Ian Leong, Mike Shell et Kelly Thomas, « Mad love, mobile homes, and dysfunctional dicks. On the road with Bonnie and Clyde », dans Steven Cohan and Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, London, Routledge, 1997, p. 72.

<sup>55</sup> Phil Patton, « Escape Routes, or They Drive by Night », *Open Road. A celebration of the american highway*, New York, Simon and Schuster, 1986, p. 247 et suiv.

mentalité à l'égard de la route. Durant la Grande Dépression, celle-ci se transforme dans l'imaginaire populaire en un lieu tragique désormais associé au crime, à la misère et à la malédiction sociale<sup>56</sup>.

Trois ans après la mort de Bonnie et Clyde et plusieurs années avant la parution du film éponyme d'Arthur Penn (1967), Fritz Lang lance *J'ai le droit de vivre* (1937), suivi en 1949 par *Les amants de la nuit* de Nicholas Ray et par *Le démon des armes* (1950) de Joseph H. Lewis, pionniers d'une longue lignée d'œuvres construites autour des tribulations d'un couple de hors-la-loi sur les routes de l'Amérique. En littérature, le legs de Bonnie et Clyde est également majeur. Carter « Doc » McCoy et Carol Ainslee sont un exemple parmi d'autres de couple alter ego de hors-la-loi. Certains passages de Jim Thompson auraient pratiquement pu être écrits par Jasmin tant ils présentent une même symbiose entre les amoureux. Le narrateur rapporte ainsi, au cours des premières pages, qu'Ainslee a adopté la morale plus qu'élastique de McCoy jusqu'à lui ressembler intégralement; un peu plus loin, il précise encore qu'elle fait littéralement « partie intégrante de Doc<sup>57</sup> ». C'est toujours à Bonnie Parker que l'on songe derrière le personnage de Bonnie Abzug, une petite juive hippie, membre cofondatrice du gang de la clef à molette, un groupe d'écoterroristes qui s'amuse à saboter la machinerie industrielle dispersée parmi les mesas empourprées de l'Arizona désertique.

La légende de Bonnie et Clyde est à ce point puissante qu'elle rayonne bien au-delà des États-Unis. Au Québec, malgré la production relativement anémique de romans de la cavale, son influence se fait nettement ressentir. Dans *La balade des tordus* par exemple, Spartacus et

---

<sup>56</sup> Anne Hurault-Paupe, *op. cit.*, p. 199 et suiv. Plusieurs années plus tard, Jack Kerouac dénote un semblable climat de paranoïa à l'égard de la criminalité routière : « J'ai été moi-même vagabond, mais j'ai dû abandonner aux alentours de 1956 à cause du nombre constant d'histoires, à la télévision, sur les méfaits abominables des étrangers portant des sacs qui marchaient seuls, en êtres indépendants » (Jack Kerouac, *Le vagabond solitaire*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Autret, 1969, p. 273-274). Sorti en 1953, *Le voyage de la peur*, cité plus haut, raconte d'ailleurs l'histoire de William Edward « Billy » Cook Jr., reconnu coupable d'avoir tué six personnes sur la route entre le Missouri et la Californie.

<sup>57</sup> Jim Thompson, *op. cit.*, p. 33.

Madame Hibou sont très justement baptisés par les médias « Bonnie & Clyde<sup>58</sup> »; dans *L'astronome dur à cuire*, roman au titre éloquent dans le contexte, les personnages de Jonathan et Moira se prennent pour des gangsters et s'inventent une « histoire à la Bonnie and Clyde<sup>59</sup> » dans laquelle ils tiennent bien sûr les rôles principaux. De son côté, le silence d'Éthel quant à l'implication de Paul dans des actes terroristes est le seul crime dont elle puisse se repentir. Autrement, elle manifeste régulièrement son mécontentement face à son comportement et tente plutôt de le raisonner. Mais l'amour est plus fort que tout : il entraîne Éthel à la suite de Paul avec qui elle partage, en dépit des apparences, de multiples points en commun.

#### 2.4.2. Le maquisard et la juive errante

Comme le narrateur de *La corde au cou*, Paul est un autre de ces personnages cassés par leur malédiction sociale et leur fragilité économique. Fils de concierge, il patauge depuis sa naissance dans la misère galopante des bas-fonds de l'Est montréalais, fréquente les masses du prolétariat urbain pour qui la vie se résume à un horizon fermé et aliénant. Les épithètes abondent de la part de celui qui s'avoue tour à tour pauvre, fourbe et sale menteur : « Nous étions des vauriens, des mythomanes comme il en pleut dans ce pays, cassés, pas de moyens. Moins que rien » (*ET*, 36). Le « nous » insiste sur la dimension collective de la sujétion et sa conséquence psychologique immédiate, la minorisation, est au cœur d'une expression de la dépossession qui engage l'histoire d'une communauté, ce que montre Paul lorsqu'il entame son lamento sur la médiocrité canadienne-française : « Mon pays livré comme charogne, il y a plus de cent ans, à une bande de loyalistes à grandes dents. Mon pays bourré de soutanes multicolores, de petits épiciers, de maigres scieurs de bois, quelques géants isolés, exceptions qui entretiennent nos

<sup>58</sup> Michel Châteauneuf, *La balade des tordus*, Longueuil, La Veuve noire, 2006, p. 203.

<sup>59</sup> Jonathan Ruel, *op. cit.*, p. 195.



légendes » (*ET*, 67). Pour le discours néo-nationaliste et Paul, son porte-voix, la reconnaissance des tares du passé attribuables aux valeurs refuges – religion, famille – marque la première étape d'une libération.

Le cassé est inséparable d'un autre personnage-type du roman des années 1960 qui en est le prolongement logique : le révolutionnaire. Selon Maurice Arguin, les deux cas de figures de ce tandem œuvrent à un but commun, c'est-à-dire à la désaliénation du sujet canadien-français, à cette nuance près toutefois que le premier dresse le bilan des ratés du passé, tandis que l'autre est chargé d'une force de renouvellement libératoire, est investi d'une mission sociale à vocation utopique<sup>60</sup>. Or, on sait de quelle fibre assez lâche les convictions révolutionnaires du patriote de la Révolution tranquille sont tissées, Robert Major allant jusqu'à le décrire en termes de patriote pathétique et larmoyant<sup>61</sup>. Se percevant lui-même comme « un rebelle, un patriote pour rire et pour voir, un patriote sans théorie précise, sans but » (*ET*, 14), Paul est un idéaliste confit en naïveté, qui prend le maquis dans l'idée de contourner une certaine fatalité. Ses ambitions sont en réalité erratiques; il est un révolutionnaire sans programme, un simple « outil » (*ET*, 46), un pantin à la solde de la Cause, plus proche du révolté fantoche que du patriote conquérant. De porteur d'eau, il se fait porteur de bombes et ce glissement d'allégeance marque le rejet d'une domination pour l'adoption d'une sujétion autre, au service des « faux chefs de caoutchouc, de carton pâte » (*ET*, 89) du parti.

Frappé par le « complexe du minoritaire<sup>62</sup> », le narrateur s'entoure de la présence rassurante des gens de semblable condition, avec qui il noue une solidarité dans l'infériorité. Éthel Rosensweig possède comme lui des origines modestes, elle est « une petite juive de rien du

<sup>60</sup> Maurice Arguin, *op. cit.*, p. 222.

<sup>61</sup> Robert Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *Voix et Images*, vol. 26, n° 3, (78) 2001, p. 543.

<sup>62</sup> Maurice Arguin, *op. cit.*, p. 195.



tout, d'une famille pauvre de rien du tout, d'un coin de rue, Villeneuve, près de Saint-Laurent » (ET, 15). L'onomastique lui confère de possibles antécédents en la personne d'Ethel Rosenberg, épouse de Julius Rosenberg, tous deux arrêtés à New York au cours de l'année 1950, inculpés pour espionnage et condamnés à la chaise électrique, couple tristement célèbre pour avoir fait les frais de la paranoïa maccarthyste. Contrairement à la regrettable notoriété de Rosenberg, Éthel Rosensweig vit dans l'anonymat total et l'indigence de son quotidien se reflète sur son apparence physique. Rien de dérangeant dans sa beauté, rien d'éclatant non plus : « Sa peau olive, parfois terre de sienne. C'est pas bien beau, mais c'est réconfortant, je ne sais pas, elle est d'une couleur qui me rassure, qui ne fait pas cinéma, qui ne fait pas pêche, ni grimée, ni actrice » (ET, 11). Ce que Paul apprécie par-dessus tout chez elle, c'est sa banalité que rien ne distingue et qui ne lui permet de s'élever au-dessus de personne. À la limite, Éthel lui sert strictement de faire-valoir, ne prend jamais ou presque la parole, ce qui la rapproche du rôle secondaire de la femme traditionnellement délégué par le roman noir : « Intégrées à des intrigues menées et dirigées par des hommes, elles ne sont que les partenaires occasionnels pour des jeux sexuels<sup>63</sup> ». Et en effet, les jeux sexuels abondent dans le roman de Jasmin, qui dira ailleurs son goût d'ébranler les convenances morales en présentant « les prouesses physiques d'amants ardents<sup>64</sup> ».

Il est difficile de ne pas voir autre chose dans ces prouesses qu'une soupape permettant à Paul d'évacuer son appétit de domination refoulé. D'après Arguin – on a pu le voir avec le meurtrier de *La corde au cou* –, le cassé est d'ailleurs un être réduit à ses instincts primaires et sa licence sexuelle est un autre moyen de se délester de ses frustrations<sup>65</sup> : « une envie de lui caresser les jambes qu'elle a si fines, si longues, si belles, de m'en faire une ceinture et de m'approcher d'elle, tout près, pour un de ces vieux jeux, pour un grand coup plein de chair,

<sup>63</sup> Alain Lacombe, *op. cit.*, p. 66.

<sup>64</sup> Claude Jasmin, *Jasmin*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>65</sup> Maurice Arguin, *op. cit.*, 219.

comme une bombe, celle-là inoffensive – *elle me regarde et baisse les yeux, en chatte qui a compris* – » (ET, 12. Je souligne). La gymnastique sexuelle est, sans mauvais jeux de mots, une des rares occasions pour Paul de prendre le dessus sur quelqu'un, de contrôler une situation et de laisser libre cours à sa volonté de puissance. La même raison le pousse à décrire à maintes reprises Éthel en termes dépréciatifs. Lorsqu'elle n'est pas animalisée et qualifiée de « chatte mijaurée » (ET, 10) ou de « chatte confiante » (ET, 40), quand elle ne lèche pas les joues de Paul « comme un petit chien » (ET, 96), la douce et candide Éthel est encore chosifiée, réduite à une « poupée de linge, belle comme une poupée de luxe » (ET, 117), une « poupée mécanique » (ET, 17) tout juste bonne à endiguer les débordements libidineux de son terroriste. Elle se voit, par conséquent, doublement minorisée : en tant que femme, mais aussi en tant que juive.

La juive représente la parfaite alliée imaginaire du Canadien français. Étant minoritaire, elle n'est d'aucun danger d'un point de vue identitaire. De plus, comme l'écrit Naïm Kattan, « le Juif a su conserver son identité à travers les âges. L'exemple est rassurant<sup>66</sup> ». Aussi Éthel cristallise-t-elle quelques figures archétypales de la mythologie judéo-chrétienne et ce n'est pas la moindre des inconséquences de l'auteur que de vouer le catholicisme aux gémonies en en récupérant l'iconographie, attitude contradictoire que l'on recroisera plus loin chez des auteurs comme Guy-Marc Fournier et Michelle Guérin. Aux premières pages du récit, Paul mentionne rapidement le second prénom d'Éthel, Sara ou Sarah (ET, 17). Dans l'épisode de la Genèse, Sara est l'épouse d'Abraham à qui l'Éternel enjoint un jour de quitter sa patrie en échange de sa bénédiction et de la prospérité de sa nation<sup>67</sup>. L'Éternel conduit ensuite Abraham vers le pays de Canaan, le somme de s'y installer et promet de réserver cette terre à sa postérité, en échange de quoi ses descendants auront à subir quatre cents ans de mauvais traitements et d'oppression,

<sup>66</sup> Naïm Kattan cité par Maurice Arguin, *op. cit.*, p. 197.

<sup>67</sup> *La Sainte Bible*, traduite sur les textes originaux hébreu et grec par Louis Second, Genève, Société biblique de Genève, 1979, p. 9.

scénario en parfaite harmonie avec le versant victimaire du discours néo-nationaliste, celui de la patrie perdue et du fantasme inassouvi de la terre promise : « Nous irons au bout du monde s'il le faut, mais nous le trouverons ce repos. Cette paix que nous quémendons depuis des siècles et des siècles, il me semble » (*ET*, 53). Peu étonnant dans ce cas qu'Éthel-Sara – Sara signifie « princesse » – représente la figure gémellaire de Paul, voire du Canadien français, « la reine, la princesse des forêts, de nos champs mouillés et stériles, [...] la déesse des “canoques” » (*ET*, 39).

Cette recherche de repos est aussi celle du non moins mythique Juif Errant, emblème du proscrit et des peuples opprimés<sup>68</sup>. Avec le personnage de Slide Rampton, clin d'œil au fameux Locksley Wellington « Slide » Hampton, tromboniste afro-américain qui sévit dans les boîtes de jazz new-yorkaises durant les années 1950, Éthel et Paul forment la diaspora des parias, un « rat pack » nouveau genre : « Des rats, les bêtes puantes de l'Amérique du nord : une juive, un noir et toi pauvre “canoque” » (*ET*, 18). Pour cette raison, la judéité d'Éthel en est surtout une de façade, atemporelle en quelque sorte, purement instrumentale dans la mesure où elle sert une demande identitaire, une situation culturelle : celle du pauvre « canoque », le nègre blanc de l'époque. La figure de la juive errante donne un juste contrepoint à celle du Canadien errant, principale inspiration derrière le patriote romanesque de la Révolution tranquille selon Robert Major, exilé nostalgique banni de ses foyers, errant l'âme en peine<sup>69</sup>. Là où Paul se démarque du portrait tracé par Major cependant, hormis quelques épanchements isolés, c'est dans le rapport plus farouchement critique que nostalgique entretenu à l'égard de sa patrie. En ce sens, si selon Pierre Nepveu l'analogie longtemps entretenue par le discours messianique traditionnel entre la nation canadienne-française et le peuple d'Israël a servi à cimenter ses assises catholiques et

<sup>68</sup> Marie-France Rouart, « Le mythe du Juif Errant », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 864.

<sup>69</sup> Robert Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *op. cit.*, p. 543-544.

françaises<sup>70</sup>, offrant au mieux un mécanisme de continuité tourné vers le passé, le millénarisme derrière le discours néo-nationaliste en est d'abord un de rupture contre ce même passé.

Il importe de bien saisir cet aspect particulier des discours politique et littéraire des années 1960, puisqu'il commande certains des choix poétiques d'*Éthel et le terroriste*. Règle générale, on désigne par le terme « millénarisme » la venue sur terre d'un âge d'or, l'attente de sa réalisation, expectative qui tient son origine d'un profond sentiment d'insatisfaction envers l'état présent des choses, contre un contexte sociohistorique qui excite les passions et invite au changement. En fait, la période de la Révolution tranquille tout entière se prête bien à l'analyse d'une structure millénariste séculière et dégradée, que l'on retrouve par exemple en gestation dans la réflexion d'un François Ricard : « Dans la conscience sociale, sinon dans la réalité, c'est comme si l'histoire du Québec, tout à coup se cassait en deux et que, sur un monde ancien, épuisé d'avoir si longtemps survécu, s'en élevait subitement un autre, éclatant de fraîcheur et d'énergie, neuf, moderne, miraculeux<sup>71</sup> ». Un monde miraculeux : la mystique de la rénovation d'un ordre ancien désormais vicié traîne des relents de Nouvelle Jérusalem, marque un point de rupture idéalisé entre le passé et le présent. En accord avec cette binarité fondatrice du discours sur la renaissance du Québec, Yves Couture décèle deux étapes dans la pensée de l'intelligentsia des années 1960-1970 autour desquelles s'établit la nouvelle vision millénariste de l'histoire québécoise : la première est celle de la révolte contre un milieu oppressant, dont on a pu voir un aperçu avec les parcours personnels du fuyard de *La corde au cou* et de Paul; la seconde, celle où la révolte individuelle et subjective intègre une volonté de révolution collective devant

<sup>70</sup> Pierre Nepveu, « Désordre et vacuité : figures de la judéité québécoise-française », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 70.

<sup>71</sup> François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 96. Dans son essai, Ricard mentionne explicitement que la Révolution tranquille correspond à « une sorte d'âge d'or » (*Ibid.*, p. 84). Les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* associent le ton prophétique et les « métaphores à la fois religieuses et révolutionnaires de résurrection et de matin du monde » au discours littéraire typique des années 1960 (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Larfarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 409).

conduire à l'avènement d'une ère nouvelle<sup>72</sup>. Campant à la fois le révolté et le révolutionnaire, le terroriste de Jasmin, après avoir fait exploser une bombe à Montréal, se voit condamné à un exil forcé qui fera temporairement de lui un apatride. Paul est pris par conséquent dans une béance temporelle et identitaire durant laquelle le pays rêvé n'a pas encore substitué la patrie honnie. Éthel et lui profiteront de leur fuite pour chercher les signes de ce nouveau millénaire, car telle est la fonction première de l'imaginaire millénariste : compenser la béance laissée par une rupture profonde avec le passé, la tradition et la sujétion<sup>73</sup>.

#### 2.4.3. « Deers crossing » : la route, espace transitionnel

Le roman de Jasmin offre un beau cas d'ouverture sur les chapeaux de roues. L'infraction déjà commise, on retrouve le couple en train de rouler à bord de leur « bazou » poussif en direction de New York : « Tu es certain. Pas un mort ? » (*ET*, 11). La question d'Éthel rejouera en boucle tout au long du roman, ritournelle rappelant au lecteur l'urgence de la fuite et sa motivation. Mais quitter Montréal pour les États-Unis veut aussi dire, dans ce cas-ci, risquer une incursion dans le domaine de l'inconnu à travers l'allégorie d'une randonnée infernale : « Et, de nouveau, le long serpent. Le ciment. Le dragon avec sa ligne blanche sur le dos » (*ET*, 13). D'emblée, des images fortes s'imposent et placent la cavale dans le cadre d'un passage initiatique : la route est un serpent, un dragon, deux forces apparentées au mal dans le bestiaire biblique, symboles cycliques des enfers terrestres « que doit quotidiennement traverser l'astre du jour pour assurer sa régénération<sup>74</sup> ». À la suite de Jasmin et avant lui, la poétisation de la route s'inspire plus souvent qu'à son tour de l'imagerie judéo-chrétienne, ce que fait en outre un Jack Kerouac pétri de catholicisme dans *Sur la route* : « Je lui parlais du grand serpent du monde

<sup>72</sup> Yves Couture, *La Terre promise. L'absolu politique dans le nationalisme québécois*, Montréal, Liber, 1994, p. 96.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>74</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 871.

enroulé au centre de la terre comme un ver dans une pomme et qui ferait surgir un jour une colline [...] et il se déroulerait sur la plaine, long d'une centaine de milles pour dévorer ce qu'il trouverait sur son passage. Je lui dis que ce serpent c'était Satan<sup>75</sup> ». Le serpent s'inscrit dans une sorte de vision apocalyptique de la route; lieu du grand départ, du grand voyage, il doit conduire aux lumières d'une révélation, d'une renaissance. Et ce « ver », comme chez Kerouac, mène toujours à la pomme, à la Grosse Pomme en l'occurrence : « On fait des projets, on se fait des idées, on s'imagine que *c'est la fin du monde*. On en parlait si souvent, depuis si longtemps. New-York [*sic*] : le tonnerre, une décharge électrique. On a hâte. Y serons-nous toujours les mêmes. Ou différents » (*ET*, 13. Je souligne). La question est posée, simple formule rhétorique. L'imminence d'un changement est attestée par le but officiel de leur visite à New York : rejoindre Slide Rampton, afin qu'il leur fournisse de nouveaux papiers d'identité<sup>76</sup>. Par les lieux de transit aussi, qui ajoutent à la symbolique du seuil et du franchissement : « Là. On se lâche. On se décide. On entre dans un restaurant. Un grand dentier tout blanc, un ratelier de baleine-de-conte-pour-faire-peur-aux-petits-anglais, nous accueille. Et on mange, avec appétit » (*ET*, 18). Tel le dragon, monstre chthonien qui avale sa proie pour la recracher comme un pépin de pomme bien lisse, lavée de son ancienne vie, la baleine, – on pense bien sûr à Jonas<sup>77</sup> –, celle du restaurant de Jasmin placée dès les premières pages du roman, engloutit le couple Paul-Éthel en signalant la venue prochaine d'une transformation au terme d'une plongée dans un univers d'obscurité.

<sup>75</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jacques Houbart, 1976, p. 241-242. Je pense également à la chanson *The end*, de Jim Morrison, qui offre un autre exemple de l'association route/serpent/fin : « Ride the highway west, baby/Ride the snake, ride the snake/ To the lake, the ancient lake, baby/The snake is long, seven miles » (ressource consultée en ligne, le 2 mars 2016, <http://www.azlyrics.com/lyrics/doors/theend.html>).

<sup>76</sup> Sur ce point, un parallèle peut être tiré de la fable biblique. Une fois établis à Canaan, terre promise par Dieu, Abram et Saraï changent de nom : celle-ci devient Sara, celui-là Abraham.

<sup>77</sup> « On peut rattacher l'image de la baleine rejetant Jonas à la symbolique du dragon, monstre qui avale et recrache sa proie, après l'avoir transfigurée » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 368).

Ténèbres, noirceur, le trajet devient pour eux et leur guimbarde un chapelet de menaces plus ou moins inquiétantes, une traversée de la nuit américaine, nuit d'encre, de saleté et de gadoue : « On fonce dans les draps sales, dans les draps gris et mouillés » (*ET*, 29). La route est un suaire souillé qui fend les Adirondacks et s'enfuit en sinuosités hasardeuses; elle est une boîte à surprises, de mauvaises surtout, où peuvent surgir à tout instant les impondérables de l'aventure répertoriés sur les affiches : « “Début-avalanche de rocs” et “fin-avalanche de rocs”. Et les bourrasques. “Winding zone, drive carefully” » (*ET*, 24). Puis il y a cet avertissement, autrement plus significatif : « “DANGER, DEER CROSSING” » (*ET*, 23). Dans son analyse d'*Éthel et le terroriste*, Renald Dussault suggère que la présence clignotante de ce signal agit comme un leitmotiv. Dussault joue sur l'homonymie entre « cerf » et « serf », ce dernier référant à l'étymon « *servus* », c'est-à-dire « esclave », soumis dans ce cas-ci aux Canadiens anglais et au clergé<sup>78</sup>. Lorsqu'il est croisé, ce message évoque d'ailleurs à Paul « [d]es histoires des dévots du pays » (*ET*, 24). Dans cette optique, le « deer crossing » est moins un appel à la vigilance du conducteur que le rappel d'une traversée impliquant le souhait tacite d'une amélioration de la condition sociale : Paul et Éthel sont les « deers » et le bout de la route est aussi le bout de la nuit, une garantie de jours meilleurs.

Pour eux, la route fait donc le pont entre un ici et un ailleurs, mais aussi et surtout entre un avant et un après, un passé à fuir, un futur à advenir : « Je ne songe plus au passé », reconnaît Paul, « je suis projeté en avant » (*ET*, 42). Pourtant, les représentations oscillent entre ce mouvement linéaire, strictement orienté, et les errances cycliques qui ne mènent à rien : « Et c'est toujours, c'était toujours, toujours ce spectacle égal, le même, le ciment par taches, par zones sur la route, chaque côté les collines qui lèvent, fuient, et ne pouvoir jamais regarder ailleurs, ne pas

---

<sup>78</sup> Renald Dussault, *Recherche d'identité et perception de l'espace dans cinq romans de Claude Jasmin*, M. A., Québec, Université Laval, 1976, p. 167. Jasmin reprend ce symbole dans *L'homme de Germaine*, où un cerf apparaît à intervalles réguliers à Gilles Bédard lors de sa cavale à travers la Gaspésie.



oser lever les yeux, regarder au ciel, derrière, de côté » (*ET*, 25). Les formules de répétition insufflent à ce défilé d'images des inflexions prosodiques au rythme hypnotique. La syntaxe bégayante – « Et c'est toujours, c'était toujours, toujours » – témoigne en cela d'une spontanéité proche de la technique du « sketching<sup>79</sup> » développée par Kerouac, calquée sur les mouvements musicaux de l'improvisation jazzistique<sup>80</sup>. En réconciliant le fond et la forme de son récit, Jasmin offre cette impression doublement justifiée de stagner, par les paysages récurrents qui s'imposent tel un perpétuel refrain et le ressassement de l'écriture pareil au défilement d'un même paysage. Outre cette musicalité toute en soubresauts et en replis, c'est l'esthétique du flux cinématographique que porte à l'attention Jasmin, par le terme « spectacle » d'abord, répété à maintes reprises (*ET*, 22, 23), et par la figure rhétorique de l'hypallage, qui consiste à accorder à des mots d'un énoncé les propriétés sémantiques d'autres termes<sup>81</sup>. De façon concrète, la perspective itinérante naît dans l'extrait précédent du transfert logique de la mobilité, normalement attribuable à la voiture, aux collines qui lèvent et fuient.

Si le déplacement semble alors dû aux éléments du décor, en revanche, Paul et Éthel en sont réduits à un rôle de spectateurs et à un sentiment de statisme : « Nous sommes encore dans un de ces arrêts-restaurants semblables, exactement semblables. On a la fâcheuse impression de n'avancer en rien. De piétiner. De rester sur place. De faire semblant de rouler » (*ET*, 43). Ce passage touche un aspect important de la spatialité du film/roman noir et par extension de la cavale. Pour Viviane Sobchack, le chronotope du film noir ou la relation particulière qu'il

<sup>79</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire : la Beat generation et la littérature québécoise*, Ph. D. (langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill, 2007, p. 49.

<sup>80</sup> Dans le roman, Jasmin réfère à mots couverts au jazz. Hormis le personnage de Slide Rampton abordé plus haut, le seul autre indice de sa présence est celui de la radio de la voiture, qui filtre un jazz « très énervant » (*ET*, 15). Kerouac n'est quant à lui évoqué qu'indirectement, lorsque Paul et Éthel mangent dans un café fréquenté par la « génération béate » (*ET*, 100). En fait d'écriture spontanée, Jasmin fait bonne figure et ne manque pas d'occasions pour se targuer d'avoir rédigé *Éthel et le terroriste* en trois jours, de quoi faire pâlir le plus laborieux des Kerouac sous benzédrine.

<sup>81</sup> Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, p. 112.



instaure entre l'espace et le temps s'oppose à la conception bakhtinienne de l'idylle, ce monde de la stabilité, de la stase et de l'enracinement dans le foyer et les valeurs familiales, univers de solidarité, de transmission filiale et générationnelle<sup>82</sup>, une idylle analogue à plusieurs égards à l'idée de patrie, « terre des pères, être de raison et d'émotion, simultanément charnelle et abstraite, concrètement géographique et pourtant extensible dans ses dimensions<sup>83</sup> ». De ces deux termes, on retient la relation profondément affective du sujet au territoire, contrairement aux lieux autoroutiers du film/roman noirs, symptômes d'un morcellement du corps familial, social ou national, vecteur de solitude et de similitude, comme le remarquait déjà Marc Augé. Pour Paul et Éthel, le défilement des décors autoroutiers est donc un témoignage de la patrie perdue, son double négatif : « À chaque cinquantaine de milles, un arrêt. [...] Toujours le même type de garage, de parking, de cafétéria. Même camelote, mêmes entrées, mêmes souvenirs, mêmes menus. Même café américain qui goûte l'eau de vaisselle » (*ET*, 37). Au cours de cette reproduction à l'identique des lieux, le même est synonyme d'espaces utilitaires et désincarnés, vidés de leur substance identitaire, dont la fadeur rappelle la lavasse des bouis-bouis américains, immanquablement imbuvable. Leur fréquentation introduit des « *frames* » ou des scénarios communs de la vie ordinaire<sup>84</sup>. Toujours y sont reproduits des gestes en série, mécaniquement répétés : manger, dormir, au mieux consommer le droit de cuissage lors d'un rituel couramment dénué d'amour, stérile dans son principe parce que sans visées procréatrices.

Je me dois de rappeler ici qu'un des traits fondamentaux du millénarisme, son noyau dur, est sa structuration autour d'une attente, attente que la répétition des non-lieux spatialise en

<sup>82</sup> Viviane Sobchack, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998, p. 160.

<sup>83</sup> Robert Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *op. cit.*, p. 541.

<sup>84</sup> Aller au restaurant, au supermarché, prendre le train, sont des actions génériques, elles ont donc moins à voir avec un processus de transtextualisation qu'avec les actions stéréotypées de la vie quotidienne. Voir sur le sujet Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 99 et suiv. et Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 223 et suiv.

donnant l'impression aux fuyards de faire du surplace : « - Regarde, n'as-tu pas l'impression d'être déjà venue ici. – Oui, tout à l'heure. – Bien sûr, tout à l'heure, mais aussi, il y a longtemps. Des siècles. On est vraiment morts. Et nous errons. Nous errons quelque part en Amérique du nord. C'est un enfer, ou mieux, un purgatoire, un jour nous serons délivrés par nos amis, ceux de la dynamite peut-être » (*ET*, 43). Prodiges en scénarios millénaristes, la Bible, dans l'Apocalypse entre autres, leur accorde un canevas tripartite que reprend Jasmin : un temps d'oppression durant lequel le malheur domine et la terre est réduite à un état de désolation; une phase de résistance où le pauvre, sous la conduite du prophète, ourdit la révolte et la libération; puis un temps de résurrection après lequel les justes règnent pour une durée de mille ans, chiffre symbolique désignant un long terme qui donne son nom au millénarisme<sup>85</sup>. Pour Paul et Éthel, la route est justement cet entre-deux vacant entre l'enfer de la domination et la libération tant espérée par les compatriotes dynamiteurs.

Parallèlement à ces déambulations bibliques, le romancier puise à la diversité de mythes tels que l'Eldorado, fondé sur cette même idée simple synthétisée par la formule « ailleurs, plus tard, le bonheur<sup>86</sup> » aux relents de millénarisme atténué. L'autoroute se transforme alors en « légende », en « passage tant vanté » (*ET*, 33) apparenté à un « couloir interminable avec des phares [...] – un long couloir, depuis ce tunnel, le Wellington, il coulera en montant doucement jusqu'à l'autre, aperçu sur la carte : "Lincoln Tunnel" – toll – comme un égout-collecteur monstre – un métro à échelle du pays » (*ET*, 25). La métaphore fluviale et souterraine est réitérée à plusieurs reprises, faisant de l'Eldorado un continent accessible au prix d'une dérive fantastique marquée par une disjonction spatiale et temporelle, à la façon de l'épisode du *Candide*

---

<sup>85</sup> Yves Couture, *op. cit.*, p. 45.

<sup>86</sup> Dorita Nouhaud, « Eldorado », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 558.

voltairien<sup>87</sup>. « Fleuve grinçant » (*ET*, 51), le *thruway* propulse bientôt Éthel et le terroriste sous le corridor de l'Hudson, où ils filent « [c]omme dans une baignoire » (*ET*, 60) au sortir de laquelle, dans un halo de lumière chantante, New York, ville aux rues pavées d'or et antichambre de la terre promise dans l'imaginaire populaire, brille de ses mille promesses<sup>88</sup>.

#### 2.4.4. New York, New York : les deux visages d'un mythe

« Il doit être rendu aux États-Unis. À New York, probable, c'est là qu'ils sont tous, les gangsters » (*CC*, 155).

Laboratoire social fourmillant, dédales de rues sombres, creuset de la pègre où palpite à chaque fond de ruelle le monde interlope, la ville, la grande, correspond généralement pour le roman de la cavale à un espace forclos, révélateur d'une situation sans issue. Le roman noir en a aussi fait le sel de ses récits, y a établi ses quartiers généraux en s'attachant à sublimer la réalité urbaine<sup>89</sup>. L'on aurait pu s'attendre de plein droit à l'exploitation optimale d'un tel spectre de représentations dans le roman de Jasmin. Surtout que New York, une des mégapoles les plus dépeintes par la fiction américaine, se prête particulièrement bien, par ses sinistres recoins grouillant de coupe-gorges sordides, aux portraits glauques de quartiers mal famés. À peu de choses près, le romancier n'en conserve toutefois que les aspects lumineux, plus proche en cela de l'esprit millénariste que de l'enceinte cyclopéenne. De manière générale, avant de se métamorphoser en hydre tentaculaire, la ville est habituellement idéalisée, fait l'objet d'un appel en ce que le personnage principal y voit l'opportunité d'un recommencement par l'accession à un pouvoir ou une liberté que la société se refuse en d'autres lieux à lui accorder.

<sup>87</sup> Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, présentation et annotations d'André Magnan, Paris, Bordas, 1972, 191 p. Voir plus particulièrement les chapitres 17 et 18, « Arrivée de Candide et de son valet au pays d'Eldorado, et ce qu'ils y virent » et « Ce qu'ils virent dans le pays d'Eldorado », p. 103-116.

<sup>88</sup> Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *op. cit.*, p. 26.

<sup>89</sup> Alain Lacombe, *op. cit.*, p. 41

Par son opposition structurante à Montréal, New York matérialise une telle possibilité et la mise en scène de l'élévation sociale s'appuie sur la verticalité légendaire, pour ne pas dire stéréotypée de la métropole aussi baptisée la ville debout. Dans le droit fil de cet imaginaire, celle-ci est anticipée tout au long du trajet à l'aide d'images ascensionnelles : « Nous serons au bout, tout en haut, sur la palette, le plongeur, la planche-à-pochette, nous serons là-haut, à New-York-la-nuit, au milieu des curieux, des touristes, des visiteurs, nous serons sur le bout du téton de l'Amérique » (*ET*, 29). Plus loin, Paul voit dans sa cavale l'occasion d'en faire un film intitulé « l'Échappée, le retour vers New-York [*sic*] ou, la Montée, l'Ascension » (*ET*, 36). À qui sait s'élever jusqu'à ses célestes arrondissements, le téton de l'Amérique<sup>90</sup> semble pouvoir dispenser opulence et réussite, et le symbole le plus éloquent de cet accomplissement est sans contredit le gratte-ciel. Les premières particularités qui se portent à l'attention des fuyards à leur arrivée sont les édifices élevés dans le ciel cendré, maintes fois comparés à des cierges (*ET*, 61), votifs peut-être, éclairant d'espoir les secrètes ambitions de chacun. Et le pinacle de cette futaie de vitres et d'acier, c'est bien sûr l'Empire State Building, toit de l'empire sur lequel le couple débouche, sorte de Babel reconstruite auparavant fantasmée par Paul : « Tous. Nous serons des milliers, des millions. Nous parlerons tous ensemble. On pourra s'expliquer. Ce n'est pas une ville ordinaire. C'est une grande plateforme. Tout le monde a droit de parole » (*ET*, 31). Nul doute qu'aux yeux de Paul et d'Éthel, cette étape constitue le point culminant de leur arrivée en terre d'élection, le climax d'une euphorie s'estompant peu à peu par la suite.

Car l'une des failles de la cité idéale vient justement du fait qu'elle est idéale pour trop de gens et que trop de gens veulent conséquemment l'habiter. Partant, elle s'en trouve moins

---

<sup>90</sup> En 1498, alors qu'il se trouve dans les environs de l'actuel Venezuela, Christophe Colomb croit avoir abordé les rives du Paradis terrestre, qu'il décrit en termes de « protubérance semblable au mamelon du "sein d'une femme" », comme le New York de Paul et Éthel (Jorge Magasich-Airola et Jean-Marc de Beer, *America Magica. Quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 45).

parfaite, puisque tous coudoient pour se tailler une place au soleil. Ce trait montre le double tranchant de New York, à la fois endroit de tolérance parce que cosmopolite et bigarrée, « zoologique » (*ET*, 92) même, dit Paul, mais aussi très densément peuplée en raison de cette réputation. D'abord grisés par l'anonymat de la ville et son climat d'Amérique des nations, Éthel et lui ne tardent pas à prendre conscience de cette espèce de congestion qui paralyse chacun de leurs mouvements : « Partout c'est habité. Partout il y a des gens, plein de gens qui rouspètent, qui veulent être heureux » (*ET*, 80). Le paradis se transforme alors en un endroit où, faute d'espace, l'on doit marcher les jambes serrées; à peine descendus de leur perchoir au haut de l'Empire, où ils ont là aussi goûté à l'agitation d'une foule compacte, les amoureux gagnent Central Park pour conclure au même constat : « Ici, c'est encore pire que là-haut. Nous trouvons enfin, après avoir tourné autour de Central Park, un petit trou pour s'y fourrer » (*ET*, 68). Voilà le principal aspect chorésique de New York : le sentiment de saturation qu'il entraîne bientôt chez le couple, saturation qui est à la fois le fait d'un refoulement continu de badauds endimanchés, notamment lors de l'épisode au musée Guggenheim (*ET*, 70), et d'une sollicitation sensorielle de tous les instants.

New York est une fête ininterrompue, une valse entropique. Le bruit, la musique et le mouvement fondent sa marque de commerce : « on l'entend [la ville] chanter à un immeuble voisin, on l'entend festoyer au fond de ce restaurant, on l'entend murmurer, crier, passer, claquer des talons, se plaindre » (*ET*, 132). Présence vivante et personnifiée, la métropole est une femme de charme exubérante qui racole les promeneurs le long des avenues. Avec ses néons multicolores, ses enseignes tape-à-l'œil, elle se livre à une véritable campagne de séduction. Pour un peu, on croirait que c'est elle, la vamp échappée du roman noir :

Les marquises des cinémas de la 42<sup>e</sup> rue éblouissent ton sombre visage. [...] Nous nous moquons de la fumée du géant publicitaire au-dessus des hôtels, [...] moquons des messages commerciaux vantés en lumino-dynamisme rouge, vert,

bleu et jaune, nous nous moquons des titres d'un cinéma à pièges infantiles et comiques : seins, fesses, rondes cuisses et couchettes, alcôves à répétitions, le machinisme de l'érotisme puéril, l'industrialisation des concupiscences pour peuple inhibé et infantin. Le défilé est merveilleux (*ET*, 74-75).

La ville s'exhibe en un théâtre clinquant et vulgaire, son effervescence emporte quelque temps Paul et Éthel, mais finit par les lasser. Moitié mirage, moitié spectacle, la terre promise se fane tandis que le besoin de tranquillité refait surface. Un souhait en tout cas que Paul réitère à plusieurs reprises par l'entremise de figures simples connotant l'isolement et l'intimité, tantôt un nid (*ET*, 73), une grotte ou une mine désaffectée (*ET*, 75), tantôt « un joli petit iglou » (*ET*, 135) ou un éden planté au beau milieu de Central Park, entouré de grillages (*ET*, 107), cela va sans dire. Tout le contraire du New York portraituré, pourtant ardemment convoité. Progressivement, Paul se sent pris de ce que Major nomme le « complexe d'Ulysse<sup>91</sup> », de cette envie irrépressible de retourner au pays, dans sa misère soudain moins pitoyable vue de loin, plus tolérable, de revoir ses rues Villeneuve, Drolet, Jean-Talon et Henri-Julien, bref, de retourner se lover dans le chaud giron de la petite patrie. Il est toutefois pris de court par la tournure des événements. Confronté à une impasse, il devra finalement choisir le moindre mal entre trahir le mouvement, tromper la gendarmerie royale du Canada ou renoncer à Éthel.

#### 2.4.5. Prendre parti pour la femme-patrie

La distance géographique permet à Paul d'avoir un recul réflexif sur ses agissements et la ligne de conduite du parti. Désillusionné quant à l'idéologie sectaire et l'intolérance de ses dirigeants, il rompt ses attaches, peu à peu conscientisé sur l'apologétique de la violence dont il a été à la fois le rouage et le moteur :

Je cesse cette mascarade. Je songe à Réal, je songe au jeune chef de cette section – l'ouest – il n'est pas moins furieux, pas moins violent. [...] Je songe à Thibodeau

<sup>91</sup> Robert Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *op. cit.*, p. 544.



et à Riopelle qui sont enrôlés pour la vie, qui jurent violence et mort. Je songe à Raymond, mon frère cadet, que j'ai si bien enrégimenté, qui a laissé ses cours pour suivre le Mouvement, s'engager dans le parti. [...] Qu'avons-nous fait là ? (ET, 113)

Le « Mouvement » porte bien son nom : une fois mis en marche la propagande haineuse et les discours radicaux vantant les mérites de l'apostolat révolutionnaire, rien ne peut plus les arrêter et leur dérive échappe à tout contrôle. Si le « canoque » est un rat, comme le serine sur tous les tons le terroriste, le parti est le joueur de flûte qui l'attire pour mieux le noyer. La désaffection de Paul est d'ailleurs provoquée par cette tendance raciste d'une certaine frange du parti, la même qui l'encourage à mettre un terme à sa relation avec Éthel – précisément parce qu'elle est juive – s'il souhaite obtenir de l'avancement dans la hiérarchie de l'organisation.

De l'autre côté, Éthel l'accule à un ultimatum. Celle-ci ne peut en effet se résoudre à cautionner de son amour un homme qui commet des actes de violence, d'autant qu'ils sont motivés par un idéal racial ayant avalisé l'extermination de six millions de ses semblables juifs, six millions d'arguments implacables contre les vertus d'un nationalisme étriqué. Certes, le raisonnement est gros, grossier même, quand Jasmin cède sans vergogne à la facilité démagogique du point Godwin. Son effet est toutefois déterminant sur le terroriste, car son choix s'arrête naturellement sur Éthel. Sa patrie sera désormais l'égoïsme, un égoïsme vécu à deux, avec son alter ego : « C'est terminé cette chasse à moi-même. Je n'ai plus de patrie. Je n'ai plus d'idéal. Oh, que c'est reposant. [...] C'est terminé. La parade du nationalisme, je n'y tiens plus. Je préfère garder ma juive et perdre l'idéal national ! [...] Je préfère dormir, la joue sur l'épaule d'Éthel » (ET, 93). Selon Robert Major, la principale aspiration du patriote de la Révolution tranquille est de trouver la paix, de couler des jours paisibles à l'abri du monde. Faute de patrie pour installer ses pénates et vivre l'intimité désirée, Paul se tourne vers la femme afin de fonder

une enclave amoureuse compensatoire, une « patrie intime<sup>92</sup> » de substitution où il peut dormir, pelotonné contre Éthel.

Major remarque à cet effet la fréquente féminisation de la patrie dans le discours sur la nation, entre autres dans la locution « mère-patrie », qui véhicule des valeurs de chaleur maternelle, de douceur, et d'attachement basé sur des liens quasi ombilicaux. Il ajoute au passage que ces images de quiétude, bien loin qu'elles inclinent à la praxis révolutionnaire, invitent plutôt à la réfréner, ce qui est également le cas dans le roman de Jasmin. L'analogie est évidemment réversible, car Éthel peut tout autant soutenir l'inverse : elle est la féminité refuge offerte au révolté, l'incarnation d'un pouvoir de rédemption par l'amour. L'allégorie déployée par Jasmin éclaire ainsi l'ambiguïté des sentiments de Paul envers sa juive, un amalgame de brutalité passagère et d'effusions de tendresse qui n'est autre que la réfraction de sa propre relation ambivalente à la patrie. Au moment de fuir le Québec après avoir déposé sa bombe, le terroriste avoue se sentir aussi coupable que lorsqu'il trompe Éthel (*ET*, 27). Plus encore, c'est au cours des nombreuses joutes sexuelles que ce balancement entre l'amour et l'hostilité apparaît le plus nettement : « Je m'empare d'elle et je commence un lent et rituel viol » (*ET*, 111), déclare un Paul nageant « dans un érotisme agressif » (*ET*, 112). À la suite de Jasmin, Paul Villeneuve filera la même métaphore dans *J'ai mon voyage !*, un roman de la quête qui est une sorte de longue déclamation emphatique sur les grandeurs et misères de la patrie de la part d'un homme lancé à bride abattue sur les routes de Montréal vers Sept-Îles : « Québec ma belle putain, Québec mon amour [...], Québec on m'a violé, je crie la toundra par le nord, je saigne, Québec you talk english [...] Québec ma mère et mon inceste vient dans ma prison, je suis french-canadian et je

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 541.



vis dans les égouts, french-canadian rats d'égouts<sup>93</sup> ». En plus de la verdeur de la langue et du rythme de l'écriture, les éléments de comparaison abondent entre les œuvres de Jasmin et de Villeneuve, principalement dans ce traitement poétique de la féminité du territoire ou de la territorialisation de la femme, visions non plus strictement idylliques puisque les images maternelles sont en partie neutralisées par celles de la femme-objet tendue au tout-venant, pendant d'une nation dominée et exécration.

Avec ses qualités et ses défauts, Éthel est bel et bien la femme-patrie. Croyant devoir la quitter à jamais pour un dernier grand coup perpétré contre l'ambassade canadienne à New York, méfait auquel il participe contre son gré, le narrateur mentionne : « J'ai hâte d'aller rejoindre Ethel dans mille ans » (*ET*, 143). L'agitation violente et la révolte armée ne servent à rien, semble-t-il conclure, mieux vaut cultiver son jardin puisque la femme constitue l'avenir de l'homme, en elle réside l'espoir de jours heureux. Dans cet ultime retournement de situation, le patriote pathétique se rabat donc sur les valeurs traditionnelles et conformistes plutôt que sur le progressisme entrevu par l'avènement d'un changement radical qui signerait un retour à l'an zéro d'une nouvelle aube historique. Il est une révélation moins foudroyante, triviale même, dont le narrateur fait l'expérience à la toute fin du roman et qui n'a rien à voir ou si peu avec cette aveuglante illumination que recèle l'attente millénariste. Encore hébété par la nervosité et la culpabilité de s'être à nouveau improvisé dynamiteur, Paul est déposé à sa voiture en retrait du pont Washington, par des membres du parti; il s'y dirige lentement et entrouvre la portière. À l'intérieur, modeste épiphanie : Éthel, sa terre promise qui lui fait de l'œil, de quoi défroquer le plus persuadé des révolutionnaires. La révolution elle, la vraie, sera pour un autre jour.

---

<sup>93</sup> Paul Villeneuve, *J'ai mon voyage !*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 128-129. Pour une analyse plus détaillée du territoire-femme dans le roman de Villeneuve, voir Heather Macfarlane, *Road Work : Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Québécois and Indigenous Literatures in Canada*, Ph. D. (comparative literature), Toronto, Université de Toronto, 2007, p. 97 et suiv.

## Conclusion

Au-delà de cette fabula préfabriquée qui lui confère un horizon d'attente familier, le roman de la cavale s'adapte aux différents discours en circulation dans la sphère sociale. Vu la popularité du socialisme décolonisateur et du néo-nationalisme chez les écrivains et intellectuels des années 1960, ainsi que l'attrait dont Claude Jasmin fait preuve pour le voyage dans ses œuvres de la même époque, que la route soit chez lui vecteur d'enjeux sociopolitiques n'a rien pour surprendre. Romans sociologiques au même titre que les plus brillants spécimens du roman ou du film noir, ses deux oeuvres ont de quoi forcer la comparaison entre les genres. Dans *La corde au cou*, le fuyard incarne d'ailleurs un être aux prises avec les conséquences d'une pauvreté reçue en héritage. Une pauvreté qui équivaut, d'une certaine manière, à une corde pour se pendre quand elle pousse le narrateur cassé, étranger et solitaire, au meurtre et à la fuite à travers les espaces ambivalents des pays d'en haut.

Mais la mort finale du cassé annonce en même temps l'avènement du révolutionnaire d'*Éthel et le terroriste* et la volonté de recommencer à zéro cette patrie qui tarde à renaître. Jasmin a bien ses doléances à formuler contre une certaine dérive ultranationaliste, mais la structure millénariste autour de laquelle s'articule l'imaginaire néo-nationaliste n'en informe pas moins en profondeur ce second roman de la cavale. La rupture envers la tradition, l'espoir en un renouvellement social et culturel sont les deux pôles organisateurs qui ont orienté ma lecture du couple alter ego et des lieux du roman. Au Québec, c'est dans ce contexte de révolte et d'agitation sociale que le roman de la route prend véritablement son essor, en sorte que la stricte association des deux, bien que réductrice, s'est faite tout naturellement chez certains observateurs. Plus que quiconque, Jasmin inaugure l'âge d'or du roman de la route critique en propageant cette onde contestataire sur laquelle ses successeurs de l'ère féministe et contre-

culturelle navigueront encore un temps. Afin de démontrer cette continuité, je m'attacherai dans le prochain chapitre aux romans de la déroute.

### CHAPITRE III

#### LE ROMAN DE LA DÉROUTE

« À voir la façon dont il s'effondra aussitôt sur le siège, il paraissait évident qu'il serait allé n'importe où, que la seule chose qui lui importait était de s'éloigner de l'endroit où il se trouvait<sup>1</sup> ».

Dans son ouvrage sur le *road movie* américain, David Laderman remarque certaines transformations importantes du genre au cours des années 1970. Marquées par l'influence de l'existentialisme français notamment, beaucoup d'œuvres de cette période montrent une structure narrative plus lâche, sinon fragmentée, et mettent en scène des personnages en proie à une profonde déréliction, arpentant les routes sans destination précise lorsqu'ils ne tournent pas simplement en rond. De ce côté-ci de la frontière, les coauteurs de la plus récente *Histoire de la littérature québécoise* observent un semblable désenchantement dans le roman des années 1970. Leur introduction à la production littéraire de l'époque est d'ailleurs remarquable de similitudes avec celle du critique étatsunien. Habités par la perte et le désespoir, les personnages de cette période sont caractérisés par leur instabilité, leur expérience violente d'une réalité absurde, vidée de son sens, et leur sentiment d'angoisse à l'égard d'un avenir opaque et sclérosé<sup>2</sup>. L'idée d'un « pathos of failure<sup>3</sup> », avancée par Laderman, semble ainsi déborder le cadre de la cinématographie américaine pour trouver ici

---

<sup>1</sup> Paul Auster, *La musique du hasard*, Paris, Actes Sud, traduit de l'américain par Christine Le Boeuf, 1991, p. 26.

<sup>2</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 502.

<sup>3</sup> David Laderman, *Driving visions. Exploring the road movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 85 et suiv. Laderman reprend l'idée de Thomas Elsaesser.

un juste équivalent : tout un corpus marqué par la désillusion ou la révolte contre un certain état de fait.

Le pathos de l'échec rejoint, en outre, ce que je veux suggérer par cette deuxième catégorie de *fabula préfabriquée* que je nomme, à la suite de Benoît Doyon-Gosselin quoique dans un tout autre sens, la *fabula* de la déroute<sup>4</sup>. Selon ce qu'en dit son étymologie, une déroute se définit par la fuite désordonnée de troupes défaites et met l'accent sur : 1) le fait de se soustraire à une embûche, à une situation problématique; 2) le caractère chaotique et désorganisé de cette fuite; 3) le sentiment de défaite. Puisqu'il s'agit alors moins de gagner un lieu que d'en quitter un, non plus d'*aller vers*, mais de *s'éloigner de*, la déroute ouvre sur un ensemble de possibilités géographiques. D'où sa trame en apparence décousue et la trajectoire asymptotique que prend le voyage sur la route, dont la destination importe moins que la déprise d'un contexte délétère. Pour les personnages du roman de la déroute, avoir de la fuite dans les idées se résume donc au mot d'ordre suivant : n'importe où sauf ici. Sur l'échelle de l'action intentionnelle dressée par Paul Ricoeur, ces romans se situent par conséquent plus près de la causalité sans motivation que de la motivation sans causalité. On peut lire en ce sens la remarque de Jean Morency à l'effet que « dans le *road movie*, les événements agissent sur les personnages et non l'inverse : les protagonistes y dérivent ainsi à la surface des choses et réagissent aux événements qui s'offrent à eux<sup>5</sup> ». Comme la cavale, la déroute suppose donc l'effet d'un tropisme centrifuge qui agit sur le personnage. Une nuance doit pourtant être apportée, car ses mobiles demeurent d'une tout autre nature.

<sup>4</sup> Voir Benoît Doyon-Gosselin, « *Le soleil du lac qui se couche* de J.R. Léveillé. Un roman de la (dé)route », dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 215-236.

<sup>5</sup> Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 53.

### 3.1. Le pathos de l'échec : motifs et mobiles de la déroute

« Fuir est un droit que l'on s'octroie pour survivre<sup>6</sup> ».

Coincés dans un quotidien qui les étouffe, les personnages de la déroute éprouvent de façon plus ou moins aiguë le sentiment d'avoir raté leur vie ou de la rater s'ils persistent sur la même voie. Les principaux symptômes d'une déroute imminente ne trompent pas : désillusion, abattement, alcool et joies artificielles de la pharmacopée de soutien forment quelques-unes des possibles étapes précédant l'ultime remède : le départ. Cela m'amène aux questions fondamentales que posent les *motifs* de l'action intentionnelle : *pourquoi* les personnages de la déroute veulent-ils partir ? Réponse : dans le *but* de quitter un lieu, voire un milieu. On se souvient que les *mobiles* répondent pour leur part aux motivations psychosociologiques de l'action. Aussi ne retiendrai-je dans ce qui suit que les catégories de mobiles à mon avis les plus courantes. En général, les protagonistes de la déroute veulent fuir un espace pour trois principales raisons : *parce qu'il s'inscrit dans une société aliénante*; *parce qu'il est source de lourdes contraintes familiales*; *parce qu'il est associé au souvenir d'un amour malheureux*. De plus, on remarque dans les œuvres de ce corpus que la fuite est bien souvent conçue à la fois comme une fin et un moyen, puisque la route n'est précisément pas cet espace marqué par l'échec, qui le reproduit ou l'évoque par quelque façon que ce soit. Pour ces fuyards, rouler devient alors un but en soi, une action sans autre finalité qu'elle-même, moins prisée pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle n'est pas.

#### 3.1.1. Déroute et refus global

Une femme est attablée dans un restaurant de campagne. À ses côtés, un dénommé Jean-Christophe Lully, auto-stoppeur cueilli au coin d'une station d'essence, lui demande : « Et d'où vient ce besoin de voir un peu de pays ? Le travail vous tombe sur les nerfs ces temps-ci ? Ou est-ce la ville ? Le petit ami ? ». La narratrice de *Passer sa route* accuse un bref

<sup>6</sup> Vincent Giudicelli, *Cardinal song*, Montréal, Annika Parance éditeur, 2017, p. 41.

moment de réflexion, regarde Lully et répond, évasive : « Un peu tout ça<sup>7</sup> ». Ce dialogue tiré du roman de Marc Rochette montre les multiples facteurs qui peuvent engendrer le ras-le-bol du routard en puissance et le pousser à s'éclipser. Ce que j'entends par cette sous-catégorie de la déroute et du refus global est justement le caractère total de la révolte, l'accumulation de mobiles sans hiérarchie précise qui président au départ. Les romans du refus global sont dès lors enclins à présenter le personnage-type du « vagabond solitaire », lequel va d'ailleurs de pair avec une impression d'étrangéité existentielle qui teinte certains récits de déroute habituellement narrés à la première personne. L'incipit de Marc Rochette livre encore une fois des enseignements précieux sur le sujet. Concise, la première phrase du roman dit ceci : « Je ne danse pas ». Appliquée au contexte de la soirée à laquelle assiste plutôt que participe la narratrice, cette remarque peut sembler relever d'un constat banal. Ce n'est qu'à la page suivante que l'on comprend toute la signification de ce que rester hors de la danse implique : « Je me demande [...] pourquoi ces attitudes rébarbatives envers les "étranges", ces quidams ne faisant pas partie du groupe<sup>8</sup> ». Placée en retrait de la horde de convives exaltés, elle-même « étrange » ou étrangère, la femme affiche dès le début et avant même de prendre la route son refus du grégarisme et des codes superficiels de l'homme social.

D'autres œuvres sont plus radicales. C'est le cas de celles qui s'insurgent devant un mode de vie, entendu au sens large, par exemple devant les valeurs de la société de consommation décriées par l'idéalisme hippie de la contre-culture. Cet héritage contestataire remonte à Kerouac et y revient régulièrement de façon plus ou moins explicite<sup>9</sup>. Comme Sal Paradise au début de *Sur la route*, Jos Fournier, le hobo de *Ma nuit*, est à première vue lancé

<sup>7</sup> Marc Rochette, *Passer sa route*, Québec, L'instant même, 2003, p. 32.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>9</sup> *Le cauchemar climatisé* d'Henry Miller est lui aussi particulièrement virulent envers l'*american way of life* qu'il découvre, en 1940, au retour de son exil français. Bien qu'il publie ce brûlot avant que ne paraisse *Sur la route*, sa postérité pour le roman de la route reste selon moi sans commune mesure avec celle de Kerouac. Voir Henry Miller, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 1954, 334 p.



sur les chemins du continent après avoir été largué par son amoureuse, une certaine Colette<sup>10</sup>. Mais l'épisode de rupture n'est pourtant qu'accessoire; les raisons qui le conduisent au chemin et à l'oubli sont plus profondes, car son échec, le vrai, réside en son incapacité à se conformer aux normes sociales, ce que déplore aussi Colette au moment de la rupture. Auquel cas, le chemin représente une soupape d'échappement, une voie de contournement pour se dérober aux attentes de la « bonne » société.

Fournier vit chaque départ comme une sorte de rituel cathartique, un remède, si temporaire soit-il, à la pression du moule social. Même pouvoir salvateur de la fuite pour Marc S. Morris, un maître braconnier tressé d'une fibre à moitié mohawk, à moitié « blanche ». Sorti indemne d'un suicide raté, le personnage de Marc Séguin continue néanmoins d'être animé par une haine viscérale envers « ce continent et ses valeurs capitalistes, son hypocrisie religieuse et sa surconsommation<sup>11</sup> ». Chaque fois que le dégoût de ses semblables et du monde moderne menace de lui faire tourner le canon de sa carabine contre lui-même, il s'agrippe au volant de son pick-up et fonce à la chasse. Chaque fois, ses escapades suivent les circonvolutions furieuses d'un FUCK YOU tracé au hasard sur une carte de l'Amérique du Nord. Le symbolisme des routes ne saurait être plus clair : elles sont un moyen d'envoyer valser la société, de lui dire ni plus ni moins « fuck you ». Il rejoint également le cérémoniel sacrificiel du braconnier, insoumis par définition, qui tue d'abord les bêtes pour canaliser sa haine des hommes et pour expier plus tard dans le récit sa réussite économique. Abattre le gibier pour épargner une humanité plus sauvage que les bêtes, le dévorer pour s'approprier une part d'animalité brute, rouler pour éviter de sombrer dans

<sup>10</sup> Guy-Marc Fournier, *Ma nuit*, Montréal, Cercle du livre de France, 1973, p. 128. Les prochains renvois à ce roman seront intégrés dans le corps du texte et signalés par MN entre parenthèses, suivi du numéro de page. Il n'est pas inutile de rappeler ici les phrases d'ouverture de *Sur la route* : « J'ai connu Dean peu de temps après qu'on ait rompu ma femme et moi. J'étais à peine remis d'une grave maladie dont je n'ai rien à dire sinon qu'elle n'a pas été étrangère à cette lamentable et déprimante rupture, à mon impression que tout était foutu » (Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jacques Houbart, 1976, p. 15).

<sup>11</sup> Marc Séguin, *La foi du braconnier*, Montréal, Leméac, 2009, p. 34.



l'épaisseur brumeuse de la dépression, telles sont les raisons qui poussent le Dakota de Morris à tressaillir aux quatre coins de la carte.

La société de consommation s'inscrit de plus dans l'ère du divertissement, elle lui est consubstantielle. On ne peut passer sous silence la détresse d'hommes et de femmes lassés de l'insignifiance ambiante et de la superficialité contemporaine nées de cette société du spectacle. Dans la foulée d'un Kerouac cité en épigraphe, *Un vélo dans la tête* s'ouvre sur le désaveu cent fois partagé par les romans de la déroute. « Je pars à cause d'*Occupation Double* », observe le cycliste, « La question "Comment sommes-nous descendus si bas ?" retentit dans ma tête et me cause d'insupportables migraines"<sup>12</sup> ». Refus de la bêtise endémique sur fond de crise personnelle, amours qui battent de l'aile combinées à des ambitions au point mort constituent un mélange d'insuccès amplement suffisant au narrateur pour rejoindre les rangs de la dissidence et ses sentiers qui ne mènent d'ordinaire nulle part : « La destination m'importe peu<sup>13</sup> », poursuit ce dernier, à l'instar de tous les individus pour qui voyager ne rime pas nécessairement avec arriver. Il faut bien sûr avoir un vélo dans la tête pour partir sur une pareille foudrerie, douce ou fulgurante folie de protagonistes testés par la vie.

Dans le domaine des communications, les travailleurs semblent plus à risque que quiconque de basculer du côté obscur de l'équilibre mental. À preuve Théo et Joe Fields – auxquels on peut ajouter le David Bell de Don DeLillo –, créatifs accomplis de *Sur la 132* et *Attends-moi*, tous deux dégoûtés par le monde de la publicité qui les a auparavant consacrés. Le cas de Fields est particulièrement intéressant puisqu'il inclut de nombreux passages autoréflexifs. Employé à la solde d'une prestigieuse firme de New York, il consacre ses journées à manipuler la réalité, à transformer la bière la plus insipide qui soit en élixir de jouvence miraculeux. Au jour de son trente-cinquième anniversaire, il prend cependant

<sup>12</sup> Mathieu Meunier, *Un vélo dans la tête*, Montréal, Marchand de feuilles, 2014, p. 7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 8.

conscience de la foncière inconsistance de cette « vie de peinture à numéro<sup>14</sup> ». Blasé par une routine qui tourne à vide, le publicitaire reçoit bientôt la visite de l'« Homme », cavalier mystérieux qui lui commande en rêve de l'attendre en lui promettant une vie meilleure. À partir de ce moment, Fields démissionne et occupe ses journées dans les marches de son immeuble, à espérer la venue et les directives de l'Homme. Peu à peu, sa situation retient l'attention du voisinage, puis des médias. Un journaliste est dépêché par le *New York Post* pour couvrir l'« événement », qui ne tarde pas à être monté en épingle par la presse nationale, le web, les journaux télévisés, *BBC*, *Newsday* et *Times*. L'auteur Arjun Basu gravit ensuite un à un les échelons de l'absurdité pour faire de son personnage une véritable icône populaire, disséquant joyeusement les arcanes de la société de l'image, d'un système de vedettariat instantané où les gens accèdent à la célébrité « parce qu'ils ont partagé un vidéo d'eux recevant un coup de pied dans les couilles<sup>15</sup> ». Joe Fields devient une marque de commerce que les compagnies exploitent afin de mousser les ventes de leurs produits. Les gens de partout dans le monde débattent du sens philosophique et religieux de ses agissements, jusqu'au moment où l'Homme, vêtu en cowboy, refait surface et lui confie sa mission. Le bien nommé Fields prend la clé des champs et son épopée transaméricaine dont la destination demeure inconnue jusqu'à la toute fin fera l'objet d'une télé réalité suivie par des millions de téléspectateurs. Conclusion ? Personne n'échappe au système, même celui qui tente à tout prix d'en sortir.

En somme, les romans de la déroute et du refus global reposent sur un constat d'échec. Mais ces ratés sont d'abord attribués aux comportements insensés de la majorité qu'un personnage se refuse à cautionner. Vivre l'échec d'une société signifie alors refuser de souscrire à la doxa, c'est-à-dire échouer à intégrer ladite société. Voilà qui explique pourquoi cette veine de romans est si critique et adopte régulièrement le point de vue du vagabond

<sup>14</sup> Arjun Basu, *Attends-moi*, Montréal, Marchand de feuilles, traduit de l'anglais par Daniel Grenier, 2015, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 57.

solitaire et étranger. Car la posture de l'énonciateur marginal, par un effet de recul aussi pervers que salutaire, facilite sans contredit l'émergence d'un point de vue contestataire. Mise à distance iconoclaste et désertion sacrilège abreuvant également les fugueurs du domicile familial.

### **3.1.2. Le mâle en fugue et la ménagère en fuite : déroute et responsabilités familiales**

La seconde des trois sous-catégories retenues est liée aux responsabilités familiales. Cette dernière peut encore se scinder en deux topos narratifs qui mettent en vedette autant de personnages-types du roman de la route : le mâle en fugue et la ménagère en fuite. J'emprunte l'idée du mâle en fugue au critique Leslie Fiedler, qui l'utilise quant à lui pour qualifier le rôle déterminant de Rip Van Winkle dans la longue tradition de flemmards errants que compte la littérature américaine. Je rappelle que dans le conte de Washington Irving, Van Winkle subit les foudres d'une épouse acariâtre pour trop étreindre la dive bouteille et perdre son temps en compagnie d'ivrognes du même grain. En fuyant un beau jour vers son val où il dormira pendant plus de vingt ans, il incarne selon Fiedler le premier d'une lignée de déserteurs à se dédouaner de ses responsabilités familiales<sup>16</sup>. On ne compte plus ce type de traîne-semelles jouisseur et insouciant dans le roman de la route, à commencer par Dean Moriarty, qui pourrait bien passer pour un des lointains fils putatifs de Van Winkle. Courailleur olympique doublé d'un buveur aguerri, l'antihéros de Kerouac fuit chaque fois l'étouffement conjugal en optant pour la solution macadamisée. À l'instar du braconnier de Séguin ou de Jos Fournier, ses départs répondent à une espèce de rituel thérapeutique construit sur une alternance entre moments d'évasion et de stabilité, comme si la stabilité, pour être viable, devait se payer d'échappées provisoires. Mieux vaut rompre les amarres que de se pendre avec, résumait dans

---

<sup>16</sup> Leslie Fiedler, *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 58.

cet esprit Jim Harrison, grand romancier de la route américain<sup>17</sup>. Symboles de fixité, les amarres d'Harrison réfèrent à tout ce qui entraîne un sentiment de permanence malsaine, sentiment plus précisément entretenu par le cadre de la vie familiale. Famille, amour et travail lestent en effet les plus légères des semelles, avec cet effet collatéral d'engendrer à terme un besoin de liberté directement proportionnel à l'ennui ressenti.

Harry « Rabbit » Angstrom est un autre de ces héros incertains assez représentatifs de la mutation des valeurs traditionnelles qui s'effectue à partir des années 1960 en Amérique. Ancien joueur étoile de la ligue collégiale de basket-ball, Rabbit a depuis épousé Janice qui, sitôt consommée la nuit de noces, semble s'être transformée en ménagère vaseuse dont la beauté première a fait place à une sorte de corps triste et avachi. Par une fin de journée où sa femme l'envoie chercher leur fils Nelson et un paquet de cigarettes, Rabbit s'évade plutôt de sa petite ville de Brewer et des labyrinthiques conurbations environnantes. Une défilade en douce, non préméditée dirige l'homme échaudé par la perspective d'une seconde paternité, déçu par une vie que ses ambitions d'ancienne petite vedette locale lui faisaient entrevoir avec beaucoup plus d'enthousiasme. Questionné sur sa destination par l'employé de la première station-service croisée, Angstrom réplique : « Hein ? Je ne sais pas exactement<sup>18</sup> ». Rabbit rebrousse pourtant chemin après quelques heures seulement, retourne vers Brewer où il cohabite et couche un temps avec Ruth, une femme volage d'un raffinement douteux, avant de revenir chez lui, comme un chien retourne docile à sa niche après être allé au bout de sa laisse.

Difficile de ne pas voir dans la crise de ce célèbre personnage de John Updike un avant-goût de celle qui attend James Gastineau dans *Vendredi-Friday*. Au moment où s'ouvre le roman d'Alain Poissant, Gastineau roule déjà à fond de train sur la 87 Sud en direction des États-Unis et de Woonsucket d'abord, puis de l'Ouest californien ensuite. Bien calé dans le

<sup>17</sup> Jim Harrison, *Aventures d'un gourmand vagabond. Le cuit et le cru*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 2002, p. 194.

<sup>18</sup> John Updike, *Cœur de lièvre*, Paris, Seuil, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 1962, p. 34.

siège d'une Trans-Am achetée à crédit, il établit au fil des kilomètres le bilan de ses quarante deux ans d'existence : une femme, Francine, d'une banalité vieillissante, qui travaille à la manufacture de Boisvert; Mary, Edith et Peter, trois enfants nés sans avoir vraiment été souhaités; un bungalow pénitentiaire au cœur d'une banlieue résidentielle. À la façon de *Cœur de lièvre*, décrivant la même humaine lâcheté, Alain Poissant aborde avec une réalité crue l'examen de conscience d'un homme qui se voit vieillir et doit apprendre à faire le deuil de ses rêves d'antan. Comme Rabbit Angstrom, Gastineau connaît une amourette de voyage, nommée Nancy Pratt celle-là, une jeune conquête du Midwest aux allures de gamine, juste ce qu'il faut pour sentir son cœur battre à nouveau. Comme Rabbit Angstrom, Gastineau retourne néanmoins à sa femme, son travail et ses enfants, mi-figue mi-raisin, il retourne à Boisvert où ses vacances connaîtront en bout de course un dénouement tragique.

En regard des obligations familiales qui l'assignent à domicile, la protagoniste de Michelle Guérin, de son côté, ne détale pas comme un lièvre, mais bien comme une louve. Illustrant un renversement de perspective de masculine à féminine, la narratrice de *Le sentier de la louve* s'approprie les mobiles de la déroute – mari intransigeant, travail ménager aliénant, enfants envahissants – pour rejoindre l'une des tendances narratives observée dans le *road novel* américain : le topos de la « runaway housewife<sup>19</sup> ». Selon Heidi Slettedahl Macpherson, la ménagère en fuite prend naissance à travers une série d'œuvres féministes des années 1970. Son apparition est le signe d'une prise de parole qui associe la route à la tentative de se soustraire à une histoire et un milieu oppressants. En empoignant le volant du récit, en empruntant aux récits du volant, les écrivaines s'offrent une percée dans l'univers symbolique où langage et automobile ont le pouvoir de modifier la trajectoire historique des

---

<sup>19</sup> Heidi Slettedahl Macpherson, *Women's Movement. Escape as Transgression in North American Feminist Fiction*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 125.

femmes et, pour paraphraser Milan Kundera, de leur donner l'occasion de décider par elles-mêmes du chemin à venir<sup>20</sup>.

Ce chemin, dans les romans de la route féminins, emprunte aux louvoiemens de l'incertitude et du tâtonnement propres à la déroute. De l'avis de Deborah Paes de Barros, qui minimise la portée des observations de Jean Morency à ce sujet, la routarde tendrait plus que quiconque à se laisser transporter par les événements plutôt qu'à prendre en charge les actions<sup>21</sup>. Le roman de Guérin adhère à cette hésitation du mouvement, puisqu'en tentant de rompre avec un asservissement historique, il se démarque moins par la recherche d'un lieu convoité que par une sorte de dérive à vau-l'eau qui doit impérativement conduire à l'ombre du Père. Parce que seul importe de fuir l'ancre de la domination masculine, plusieurs remarques de Claire, la louve du titre, consolident l'idée d'un circuit improvisé à travers l'espace nord-américain. Les formulations sont sans équivoque : à tel moment, elle confie ne pas savoir ce qui l'a poussée à partir, parle d'un « voyage impromptu et sans motif<sup>22</sup> » ; à tel autre, elle reprend une terminologie semblable en tous points à celle de Morency : « Les événements affluent sur moi comme des vagues de mer rageuse, y laissant la brûlure du sel » (SL, 91). Secouée par le tourbillon de la contingence comme une feuille virevolte dans le vent, Claire déambule jusqu'à ce qu'elle retombe enfin sur terre, rappelée à sa famille, à son chez-soi. Entretemps, sa condition s'est-elle améliorée ? La question se pose et pourrait également être adressée aux personnages de la dernière classe de la déroute, tous ces naufragés de l'amour qui doivent apprendre à nager pour éviter de s'abîmer.

<sup>20</sup> Milan Kundera repris librement par François Ricard, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 127.

<sup>21</sup> Deborah Paes de Barros, *Fast Cars and Bad Girls : Nomadic Subjects and Women's Road Stories*, New-York, Peter Lang, 2004, p. 95.

<sup>22</sup> Michelle Guérin, *Le sentier de la louve*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1973, 182 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

### 3.1.3. Déroute et rupture amoureuse

La déroute amoureuse est peut-être la plus fréquente dans le roman de la route. Sans grande surprise, les mobiles de l'échec viennent dans ce cas d'une rupture conjugale vécue assez durement, d'autant plus abrupte qu'elle est parfois la conséquence d'une relation adultère révélée au grand jour. Entre 1975 et 1985, ce mobile est probablement aussi le plus répandu parmi les personnages d'auteures féminines. Dans *Les sœurs d'Io* (1979) de Thérèse Bonvouloir-Bayol par exemple, Marguerite revient au Québec après que son conjoint Frédéric, établi dans la Californie artistique des années 1970, lui ait rendu malgré elle sa liberté. De retour à Montréal, elle repart aussitôt poursuivre sa convalescence sur les routes de la Gaspésie, où elle s'offre à un certain Robert pour se changer les idées et tenter de juguler la dépression qui l'accable. Un incident similaire sert de point de départ à *Jean-Pierre, mon homme, ma mère*, un roman méconnu de Josette Labbé, émaillé de références à *Sur la route*, *Même les cow-girls ont du vague à l'âme* et *Harold et Maude*. En plein milieu de vacances entre amis dans les environs de Mont-Laurier, Sylvie Pelletier décide d'interrompre son séjour pour rejoindre Jean-Pierre, son conjoint demeuré à Montréal. Or, en franchissant le pas de la porte de son homme, elle croit bien le surprendre au lit avec sa maîtresse. Pelletier ne fait ni une ni deux et saute dans sa Dodge Plymouth vers dieu sait où : « Il fallait fuir, fuir absolument ! Mais je n'avais envie d'aller nulle part. Le "trip" se compliquait ! Ce n'était pas si simple que ça de me prendre pour Dean Moriarty<sup>23</sup> ». Après un détour par le Témiscouata, le Nouveau-Brunswick et le Maine durant lequel elle se lie d'amitié avec un jeune homosexuel, elle revient chez Jean-Pierre pour obtenir des explications et finalement se réconcilier.

Il ne faut pas penser que les hommes sont les seuls à flouer aussi impunément leur partenaire. Parfois sans le vouloir, les femmes ont fait de bon nombre de cœurs brisés des vagabonds temporaires, mais non moins désorientés. C'est le cas de Vincent, le narrateur de

<sup>23</sup> Josette Labbé, *Jean-Pierre, mon homme, ma mère*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1982, p. 107.



*Drop out* (2013) de Roland Trudel, qui surprend sa femme en plein délit d'adultère, qui plus est sur les lieux de leur travail, c'est-à-dire à l'école où ils enseignent tous deux. Guillaume Vigneault a également fait sienne cette prémisse pour *Carnets de naufrage* et *Chercher le vent*, publiés coup sur coup en 2000 et 2001. Dans ce dernier, Jacques « Jack » Dubois peine à se relever, après plus de deux ans pourtant, de sa séparation avec Monica. En remettant les pieds à Val-d'Or pour officialiser la vente de sa maison, il apprend alors une nouvelle à laquelle il ne s'était pas préparé : Monica, *sa* Monica, attend un enfant. En compagnie de Tristan, son ancien beau-frère ayant lui aussi du mal à gérer le cours fluctuant de ses émotions, il aligne quelques bamboches et s'envoie le contenu d'un flacon d'Ativan périmé avant de s'embarquer à contrecœur dans une « connerie de balade thérapeutique<sup>23</sup> » qui le mène de Bar Harbor à La Nouvelle-Orléans, en passant par Cap Canaveral et Disneyland. Comme c'est le cas de Marguerite et de nombreuses âmes en peine, Dubois vit durant sa virée une aventure qui le distrait de son chagrin et marque une étape, sinon un passage obligé, vers la rémission. Cliff, un professeur de lycée reconverti en métayer, vit une même fantaisie passagère au cours d'*Une odyssée américaine* (2009). Quand il apprend par ses amis que sa femme Vivian pratique un peu plus que la samba avec son professeur de danse, l'attendrissant sexagénaire imaginé par le regretté Jim Harrison part vers l'Ouest américain au cours d'une lente déambulation entrecoupée de sorties de pêche à la mouche. Entretemps, il s'acoquine aussi avec Marybelle, son ancienne étudiante, avant que Vivian, guérie de sa brève autant que tardive crise de la quarantaine, ne le somme de revenir à la ferme. Ce que Cliff fera gaiement, parachevant la trajectoire cyclique si caractéristique de la déroute.

---

<sup>23</sup> Guillaume Vigneault, *Chercher le vent*, Montréal, Boréal, 2002, p. 57.



### 3.2. « M'en aller, fuir. Pour mieux revenir<sup>24</sup> » : ritualisation du départ et cyclicité de la déroute

Il y a un aspect répétitif que cette fabula suggère depuis le début, sans que je m'attarde toutefois à le développer. Le temps est maintenant venu de le faire, puisque cela concerne le topos de sortie de route dominant des romans de la déroute. Les conclusions de Dorothy à la fin de son séjour dans le merveilleux univers d'Oz le disent d'ailleurs : on peut bien aller au bout de l'arc-en-ciel en espérant y trouver un pot d'or ou un monde parfait, mais aucune place ne rivalise avec un chez-soi. Ce bilan rempli de sagesse tire ses raisons d'une réalité parfois difficile à admettre : la route, la fuite et le voyage présentent certes une solution à l'échec, mais ils demeurent une mesure temporaire et transitoire. J'aurai d'ailleurs l'occasion de montrer, durant l'analyse de *Ma nuit* surtout, que les chemineaux les plus affectés par le syndrome de la bougeotte n'aspirent bien souvent qu'à se caser à l'ombre de quatre murs afin d'y couler des jours tranquilles. Et parce qu'il n'y a aucun avenir sur la route, trois options s'offrent aux personnages de la déroute : soit ils reviennent finalement à la maison avec la ferme intention de négocier les conditions de leur nouvelle existence; soit ils élisent domicile ailleurs, en quoi ils refondent tout de même un nouveau chez-soi; soit, à l'instar du braconnier Marc S. Morris, la route institue une sorte de rite purificateur permettant de garantir un certain équilibre mental.

Un second cas exemplaire de cette ritualisation est celui de Maria Wyeth, une paumée suicidaire que l'on doit à Joan Didion et à son œuvre culte du *road novel* américain : *Maria avec ou sans rien*. Actrice de série B, Wyeth doit combattre l'effet conjugué du départ de Carter, son mari, et d'un curetage qui ne fait que signer symboliquement l'avortement de son ménage : « Tout fout le camp<sup>25</sup> », réalise-t-elle impuissante, et ce, dès les premières pages. Mais parmi l'alcool, les barbituriques et le Prozac qui lui viennent en renfort pour geler la

<sup>24</sup> Marc Rochette, *op. cit.*, p. 11.

<sup>25</sup> Joan Didion, *Maria avec ou sans rien*, Paris, Robert Laffont, 2007, traduit de l'anglais par Jean Rosenthal, p.15.

dépression dont elle hérite par la suite, aucun n'a d'effet plus bénéfique que sa Corvette décapotable. Chaque jour de cet été succédant à la rupture, elle prend donc sa voiture et observe avec une rigueur toute religieuse la même routine; chaque matin, à dix heures piles, Maria se rend sur l'autoroute et se démène au cœur de cet embrouillamini de voies, de bretelles et de sorties bordant Hollywood Boulevard et Beverly Hills. Ce fameux été où Carter la laisse en plan, Maria parcourt, lors de ces seules dérives qui la ramènent inlassablement chez elle, plus de onze mille kilomètres. Pour elle, la route abolit simplement les tracasseries, amoureux et autres, suspend son existence dans un espace-temps que Paul Auster compare aux limbes<sup>27</sup>, un lieu où aucun fardeau ne pèse plus sur rien ni personne.

Ce qui est ainsi ritualisé par de nombreux cycles de départs-route-retours chez Séguin, Didion ou encore Kerouac, l'est également chez presque tous les romanciers de la déroute, bien qu'ils se réservent d'ordinaire le retour à la maison pour l'excipit. Que ce soit dans les romans du refus global, de la fuite des responsabilités familiales ou de la déroute amoureuse, le protagoniste revient pratiquement toujours à son point de départ. Les narrateurs/trices de Meunier et Rochette, Rabbit Angstrom, Jack Dubois, Sylvie Pelletier, Cliff, etc., tous aboutissent en fin de compte à la case départ. Bien sûr, certains romanciers réservent en même temps un effet de surprise à la clef : James Gastineau, au moment de stationner devant sa demeure, happe son fils à mort, Poissant sortant de sa manche au dernier moment le populaire topos de l'accident; Sylvie Pelletier apprend de son côté que Jean-Pierre dormait sur le divan depuis longtemps lorsqu'elle a cru l'apercevoir dans son lit avec une autre femme. Ces quelques retournements de situation ne démentent pas pour autant l'espèce de règle non écrite de la déroute, à savoir qu'il faut réintégrer son ancienne vie pour mesurer le chemin parcouru. Cela dit, ce qui suit le retour reste bien souvent escamoté par le récit, en sorte que l'on demeure peu au fait de l'apport tangible des enseignements du voyage dans le quotidien de l'ex-routard.

---

<sup>27</sup> Paul Auster, *op. cit.*, p. 64.

Je ne m'étendrai pas davantage sur le sujet. Les pages qui suivent permettront de clarifier certains points d'ombre ou certains aspects laissés en suspend. J'ai cru bon développer mes analyses autour de trois romans emblématiques de la déroute des années 1970, représentant chacun une des trois sous-catégories traitées plus haut. Roman du refus global, *Ma nuit* de Guy-Marc Fournier marie révolte, contre-culture et, à l'instar d'*Éthel et le terroriste*, conception millénariste de l'histoire. Baignant dans le féminisme radical, *Le sentier de la louve* de Michelle Guérin développe quant à lui le topos narratif de la ménagère en fuite, laquelle ménagère prend en fait, afin de mieux les rejeter, les visages archétypaux de la mère, de la religieuse et de la putain. Enfin, *Évagabonde* de Francine Lemay présente une variation intéressante sur le mobile de la déroute amoureuse, en plus d'offrir un deuxième type de couple alter ego, celui du duo parent-enfant.

### 3.3. Roman de la déroute et contre-culture. Voyage au bout de *Ma nuit* de Guy-Marc Fournier

« [J]'ai du goût pour trop de choses que je mélange, m'attardant à courir d'une étoile filante à une autre jusqu'à temps que je me casse la figure. Voilà ce que c'est de vivre dans la nuit, voilà ce que ça fait de vous<sup>28</sup> ».

« En une nuit à peine, les temps ont basculé<sup>29</sup> ».

Durant les années 1960, un vent d'agitation vient secouer une jeunesse québécoise en mal de sensations fortes et de nouvelles expériences, chassant du même souffle la poussière accumulée sur des institutions jugées obsolètes ou carrément rétrogrades. Cette rafale court depuis les États-Unis, car bien que la contre-culture soit un phénomène de portée mondiale, propre à l'économie postindustrielle de certains pays occidentaux, ses manifestations locales sont en bonne partie redevables à des pratiques du milieu *underground* américain. La terminologie courante en témoigne elle-même au quotidien : par exemple, le néologisme

<sup>28</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 178.

<sup>29</sup> Pierre Vadeboncoeur, *Indépendances*, Montréal, L'Hexagone/Parti Pris, 1972, p. 123.

« contre-culture » apparaît en 1969 sous la plume de Theodore Roszak, dans son livre intitulé *Vers une contre-culture*<sup>30</sup>; l'appellation « hippie » est quant à elle un possible dérivatif du *hipster*, cet adepte de jazz be-bop et de marijuana familier à tous les lecteurs de Jack Kerouac. Ce dernier incarnerait d'ailleurs – bien malgré lui, faut-il le spécifier – auprès des jeunes générations de *freaks* nord-américains l'esprit libertaire par excellence, une insoumission inspirante entre toutes pour les individus réfractaires à l'hégémonique raison raisonnante.

Dans l'essai-poulet qu'il lui consacre, Victor-Lévy Beaulieu avance à ce propos que la contre-culture américaine débute véritablement avec la parution d'*On the road*<sup>31</sup>, ce que réitère en substance Christiane Saint-Jean-Paulin<sup>32</sup>. Au Québec, Kerouac et ses compagnons font également l'objet d'une « beat vénération<sup>33</sup> », Jean-Sébastien Ménard ayant montré leur filiation décisive chez quelques-uns des poètes emblématiques de la période, dont Patrick Straram, Lucien Francoeur et Râoul Duguay<sup>34</sup>. En signant *On the road*, Kerouac introduit aussi à sa suite un modèle romanesque qui fait du voyage sur la route un mode de vie alternatif basé sur la récusation de la rationalité étatique, du consumérisme à tous crins et des valeurs de l'*american way of life* telles qu'elles se dessinent au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Se réclamant de l'impulsivité dérogatoire kerouacienne, les romans de la route contre-culturels tels que *Journal d'un hobo* (1965), *Le sentier de la louve* (1973) ou *Comme une enfant de la terre* (1976) adoptent, chacun à sa façon, le credo de la transgression. Semblables au plan de la forme, ces titres diffèrent par les thèmes abordés, montrent que la nébuleuse contre-culturelle véhicule un spectre de discours bien loin d'être homogènes, puisant tantôt aux spiritualités amérindiennes, au féminisme et au psychédélisme, tantôt à la

<sup>30</sup> Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et sur l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 318 p.

<sup>31</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai-poulet*, Montréal, Stanké, 1987, p. 104.

<sup>32</sup> Christiane Saint-Jean-Paulin, *La contre-culture. États-Unis, années 1960 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p. 19.

<sup>33</sup> Ray Robertson, *Beat vénération*, Montréal, VLB éditeur, traduit de l'anglais par David Jasmin-Barrière, 2012, 348 p.

<sup>34</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire : la Beat generation et la littérature québécoise*, Ph. D. (langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill, 2007, p. 95 et suiv.

critique radicale antibourgeoise<sup>35</sup>. Dans tous les cas cependant, la route représente cet espace paratopique où les contre-valeurs peuvent s'affirmer librement, en marge de la légitimité institutionnelle.

Or, la route n'est pas que pure volupté libératrice. La posture existentielle adoptée par le routard qui décroche, peu important la cause et la forme de rébellion privilégiée, implique un prix à payer. Jos Fournier, l'antihéros du roman *Ma nuit* et des œuvres subséquentes de Guy-Marc Fournier, le réalise à ses dépens<sup>36</sup>. Au gré des kilomètres parcourus en auto-stop, en autobus ou sur les rails, Fournier accumule soulographies épiques, conquêtes féminines et emplois de main-d'œuvre divers. Gravitant dans les marges de la société, le vagabond méprise toutes responsabilités attachées au mariage, à la famille et au travail, mais cette rupture totale l'accule à un vide existentiel qui se traduit bientôt par des sentiments de solitude et d'étrangeté au monde ambiant. Deux états d'âme éprouvés en son temps par un Kerouac imprégné de la pensée de Louis-Ferdinand Céline, auteurs envers qui Guy-Marc Fournier a pu reconnaître sa dette<sup>37</sup>. Campant à la fois la figure du hobo et de l'étranger, toutes deux liées à un *éthos* subversif et contre-culturel, le narrateur offre un des plus beaux spécimens de vagabond solitaire que compte le roman de la route québécois. Structurés autour d'oppositions entre marginalité et culture dominante, les espaces du roman incarnent d'ailleurs le désir du narrateur de faire table rase d'un monde vicié pour repartir à zéro et servent ainsi de caisse de résonance à ses positions idéologiques.

### 3.3.1. Jos Fournier le hobo

On ne peut faire abstraction du continuum qui soude le parcours biographique de Guy-Marc Fournier à celui de son antihéros, ne serait-ce qu'en raison de leur même patronyme.

<sup>35</sup> Vu l'éclectisme des discours et des pratiques contre-culturels, les sociologues Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin recommandent d'utiliser le pluriel : les contre-cultures (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec, Septentrion, 2015, p. 61).

<sup>36</sup> Jos Fournier apparaît également dans *L'aube* (1974), *Les ouvriers* (1975) et *L'autre pays* (1978).

<sup>37</sup> Voir l'entrevue accordée à Jean-Paul Brousseau, « Pierre qui roule... écrira », *La Presse*, 25 janvier 1975, p. D2.

Comme son narrateur, l'auteur a parcouru le pays et vécu lui aussi du travail forestier, agricole et du journalisme à la pige; comme lui, il a connu « les cinquante-six métiers cinquante-six misères<sup>37</sup> ». L'hypothèse de la mise en scène d'une certaine quotidienneté de type « vécu/fiction », pratique répandue chez les écrivains de la contre-culture<sup>38</sup>, trouve donc à première vue une actualisation fidèle en *Ma nuit*. Et cette réciprocité du « vécrire<sup>39</sup> » à la Kerouac, où l'écriture parasite dans son geste créateur celui de l'existence brute et journalière, explique en partie la logique dramatique distendue du roman, son intrigue à peu de chose près absente. En partie seulement, puisqu'entre ici en jeu une figure majeure de l'errance américaine et de la marginalité. Car si le travail de Guy-Marc Fournier est tissé de fils biographiques, il n'en subit pas moins, dans son passage à la fictionnalisation, l'influence d'une figure cardinale de la mobilité littéraire : « Jamais tranquille un hobo comme moi. Toujours cette réalité qui veut revenir, qui me hante, qui me montre le visage des autres. Même quand je me promène sur la rue la réalité me guette comme un fantôme sorti tout droit d'une époque que j'ai refusé de connaître » (*MN*, 23). Pour le hobo, la route représente une manière de vivre qui s'impose comme une solution à la « réalité » de la société *mainstream* dont il rejette les fondements.

De Jack London (1907) à William T. Vollmann (2008) en passant par Jim Tully (1931), ce resquilleur de wagon de fret a été élevé au rang de héros mythique par la fiction étatsunienne. Catégorie particulière d'ouvriers dont la naissance remonte à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers hobos se déplacent volontiers au gré des emplois occupés tant dans l'agriculture, l'abattage des forêts, le débitage de la glace, que dans les chantiers de

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Frédéric Rondeau, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 208.

<sup>39</sup> Le mot-valise de Jacques Godbout est repris par François Ricard pour décrire l'écriture d'inspiration biographique de Jack Kerouac (François Ricard, « Vécrire », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, p. 93-98).



construction temporaires de chemins de fer<sup>41</sup>. Ils représentent en cela une forme particulière d'objecteurs de conscience au ronron du rituel métro-boulot-dodo. Comme le résume Ted Conover à l'occasion d'une recherche menée au début des années 1980, « [b]eaucoup de carrières de hobos ont commencé lorsqu'ils ont dit à la société : "Tu peux pas m'virer – je démissionne !" »<sup>42</sup>. Purement américain dans les faits<sup>43</sup>, le hobo, parce qu'il exprime cet esprit séditieux qui n'a que faire du contrat social, trouve une place dans le paysage contre-culturel québécois. Outre *Ma nuit* et le précité *Journal d'un hobo*, la revue *Hobo-Québec* (1972-1981) en fait l'emblème d'un des principaux organes de diffusion de la pensée *underground*.

Le hobo fuit les mécanismes instaurés de la régulation sociale, à commencer par ceux de la famille – « la famille n'existe pas pour moi, hostie ! », s'exclame Jos Fournier (*MN*, 27) – et du travail. Certes, le narrateur gagne son pain, mais de façon toujours sporadique, il fréquente les bureaux de placement et ne conserve jamais un emploi plus de deux ou trois mois. Celui-ci se fera tour à tour employé de cirque et serveur à Trois-Rivières, journaliste pour le compte d'un quotidien d'Abitibi, distributeur de caisses de lait à Montréal, main d'œuvre agricole à Chatham, pileur de bois à Québec, forestier à Boulder Creek, manœuvre à Shawinigan, avant de retourner au Manitoba en transitant par Montréal. Hormis le refus de la stabilité, la principale raison de cette itinérance ouvrière réside dans son esprit d'insubordination dirigée contre le patron, une des formes d'autorité contestée par le discours de la bohème québécoise<sup>44</sup>. Ainsi, après une banale querelle avec Rémi, le restaurateur trifluvien qui l'emploie depuis quelques semaines, Fournier réagit promptement : « Je

<sup>41</sup> Olivier Schwartz, « Présentation », dans Nels Anderson, *Le hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 26. Selon Anderson, l'appellation « hobo » serait un possible dérivatif de « hoe-boy », qui signifie littéralement « manieur de houe » (Nels Anderson, *Le hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 149). Franck T. Higbie croit de son côté que l'origine du terme est beaucoup plus confuse. De *hoeboy* (travailleur agricole) à l'abréviation de *homeward bounders*, vétérans de la guerre civile gagnant leur vie avec le travail saisonnier, de l'interpellation des cheminots « hello boy » en passant par le terme japonais *hōbō*, signifiant « dans tous les sens », les sources du « hobo » sont potentiellement variées (Frank T. Higbie dans Célia Forget, *Vivre sur la route : les nouveaux nomades nord-américains*, Montréal, Liber, 2012, p. 54).

<sup>42</sup> Ted Conover, *Au fil du rail. L'Amérique des hobos*, Paris, Éditions du sous-sol, 2016, p. 332.

<sup>43</sup> Selon Nels Anderson, « n'est hobo qu'américain » (Nels Anderson, *op. cit.*, p. 51).

<sup>44</sup> Pour Warren et Fortin, c'est plus globalement à l'autorité des quatre « P » que s'en prend la jeunesse insurgée : les pères, les prêtres, les professeurs et les patrons (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 43).

l'envoie chez tous les diables de l'enfer avant de me retrouver à l'air frais. [...] Je ne travaille plus ! Je hurle cette phrase en me dirigeant vers ma piaule, et les passants me regardent ahuris » (*MN*, 48). Plus loin, un incident similaire le pousse à reprendre la route après une altercation musclée avec le contremaître d'une cour à bois de Québec : « Mange un char de marde, grand christ d'importé ! Idiot ! Tu peux bien aller chier avec tes recommandations, tes ordres, et tes patrons » (*MN*, 165-166). Peu en chaut à Fournier d'être rappelé aux aléas du chemin, puisqu'il s'accommode de cette « liberté de la pauvreté<sup>45</sup> » pratiquée jadis par Kerouac et la brandit comme une condamnation de l'encombrant bonheur matériel. La fuite et les errances géographiques sont, de ce point de vue, un prolongement du refus des conventions, l'instabilité spatiale un moyen d'échapper à la stabilité sociale.

Le hobo en général et Jos Fournier en particulier partagent cette vision à très court terme qui leur fait abhorrer le travail et les destine à l'impécuniosité : « pas mon genre de travailler comme une cloche. Pourquoi me brider, m'obliger à cette gymnastique quotidienne, pourquoi aussi vouloir coller du fric absolument ? » (*MN*, 40). Une de leurs caractéristiques essentielles est que l'idée de projet n'a aucune prise sur eux. Le narrateur ignore les vertus de l'épargne, se qualifie d'« homme de l'instant » (*MN*, 91) et préfère dilapider son viatique à mesure plutôt que d'entrer dans la ronde de la productivité-consommation; il est, selon ses propres mots, « un membre inutile de la société, un homme qui ne produit rien » (*MN*, 58). Ce qui ne l'empêche pas de parasiter le système en vivant à l'occasion des largesses du citoyen, lorsqu'il va quémander sa pitance à la porte d'un prêtre, entre autres, qu'il méprise ensuite avec une ardeur toute batailleuse : « - Tu es content petit métèque de Dieu, saltimbanque de l'ostensoir, petit pervers barbu ? Tu es content de toi, tu as fait une bonne action et tu te prends pour mon père... » (*MN*, 139). S'il ne fait pas de doute que la violence de l'anathème écorche le messager ecclésial, autre symbole d'autorité bafoué par la contre-culture, elle marque au passage un affront à la classe nantie : « On n'aime jamais ceux qui vous aident si

---

<sup>45</sup> Jack Kerouac, *Les anges vagabonds*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Michel Deutsch, 1968, p. 13.



généreusement. Comme un réflexe conditionnel qui trahit l'homme, son unité et son sens humain » (*MN*, 138). De tous temps, il se trouve des indigents pour entretenir une aversion à l'égard de leur bienfaiteur, peut-être parce que la bonne action a pour effet de confirmer chacun dans sa position sociale<sup>46</sup>.

Pourtant, Fournier se complaît dans le dénuement, dans la mesure où il peut échapper à la routine imposée par le malheur marchand. Mais son quotidien emprunte au fond à un mouvement tout aussi circulaire, calqué sur la répétitivité du « cycle de la vie » du trimardeur, que le sociologue de l'école de Chicago, Douglas Harper, a résumé en trois périodes alternant entre consommation d'alcool, voyages et travail<sup>47</sup>. En effet, le travail sert au narrateur à combler ses besoins « primaires », il doit suffire à lui payer la compagnie de quelques prostituées et son éternel litre de vin doux. Sa nature dissipatrice s'exprime de la sorte à la fin de chaque cycle de travail. Après les récoltes de tomates à Chatham, par exemple, il se rend à Toronto pour faire la bringue et dépenser en quelques jours plus de deux mois de salaire : « Me voilà déambulant [*sic*] les rues de la Ville-Reine à la recherche du lupanar [...]. J'entre ici, j'entre là, je consomme quelques bières, je me sens riche comme Crésus, je me fous de l'humanité parce que l'humanité a permis que je me balade avec mille dollars en poches, et qu'avec mille dollars je sens que je peux me payer plusieurs petites éternités (*MN*, 113). Après chaque période de labeur, le vagabond paie cher ses moments d'éternité, chaque fois l'alcool et les femmes drainent son pécule pour l'obliger à repartir dans le but de se renflouer<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Ce constat est proche de celui dressé par George Orwell durant ses années de dèche à Paris et à Londres : « L'homme à qui l'on fait la charité nourrit, quasi invariablement, une haine féroce à l'égard de son bienfaiteur – c'est une constante de la nature humaine » (Orwell cité par Ted Conover, *op. cit.*, p. 305).

<sup>47</sup> Douglas Harper, *Les vagabonds du nord-ouest américain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 177-178.

<sup>48</sup> Dans le même ordre d'idées, William H. Davies écrivait en son temps avoir flambé, en une seule semaine à Chicago, l'argent de trois mois de cueillette de fraises, de framboises et de mûres (William H. Davies, *Carnets d'un hobo. D'Amérique en Angleterre, au temps de la Grande Dépression*, Paris, Payot & Rivages, traduit de l'anglais par Bernard Blanc, 1993, p. 99). Brum, un des resquilleurs croisés par l'auteur, prend même soin de cacher sur lui une partie de l'argent des récoltes pour ne pas le dépenser lorsqu'il se trouve en état d'ivresse avancé.

Le quotidien de Jos Fournier se situe dans cette logique de l'éternel retour à zéro causé par les abus d'alcool répétés. Afin de s'évader de la réalité sinistre qui l'entoure, il s'accroche à sa bouteille de Saint-Georges ou de Québérac (*MN*, 53), à cette possibilité offerte au hobo, comme le pense Ted Conover, de « voyager<sup>49</sup> » autrement. Et ici, le souvenir de Sal Paradise n'est pas bien loin, lui qui vadrouillait en permanence avec son litre de Tokay vissé à la main. Dans les deux cas, la fuite a beau être temporaire et illusoire, la boisson est néanmoins perçue comme une occasion d'échapper momentanément à la rationalité technocratique, à la loi du rendement et au bonheur calibré de la société de consommation. Elle s'inscrit en ce sens dans le topos de la primitivité signalé par Frédéric Rondeau chez Jean Basile et Paul Chamberland, deux penseurs majeurs de la contre-culture québécoise : « Se dégage chez eux l'impression que la société moderne, privilégiant la raison, n'a pas pris en compte certains besoins fondamentaux de l'homme, n'y a malheureusement pas pourvu<sup>50</sup> ». Contre le rationalisme de bon aloi, Jos Fournier oppose un repli vers les valeurs d'une « préexistence » (*MN*, 136) proche de l'animalité :

[T]ous les animaux me ressemblent. Je suis à quatre pattes, sur deux pattes, rampant, galopant, dévorant les espaces de la vie humaine à la recherche de mes origines. [...] [J]e cherche Adam et son père Dieu. Je veux les engueuler. Je veux leur dire qu'ils ont eu tort. Qu'ils pouvaient fabriquer des animaux, mais pas donner de l'esprit à l'un d'eux. [...] Dieu s'il est Dieu a voulu qu'on se dévore comme des animaux, et nos méthodes sont devenues plus barbares que celles des animaux car nous avons l'esprit qui les civilise (*MN*, 175).

En vivant « en dehors de la circulation » (*MN*, 29), le narrateur tente de recouvrer les instincts primaires de l'humain à l'état de nature, la primitivité de « l'homme des cavernes » (*MN*, 93), symbole d'une résistance à la souillure de l'homme social conditionné par des années de civilisation. Ce n'est donc pas un hasard si la plupart de ses emplois consistent en des travaux manuels qui peuvent occuper « l'animal sans occuper l'esprit » (*MN*, 185).

<sup>49</sup> « [L]a petite était simplement une autre façon de voyager » (Ted Conover, *op. cit.*, p. 303).

<sup>50</sup> Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 212.

Rejetant le triomphe de la raison, Fournier se consacre aux besoins du corps, privilégie les activités faisant appel à ses « pattes de devant » (MN, 185) : « Je me mets à la recherche du débit idéal pour dénicher le con, la facture pileuse du bonheur d'une nuit, encore et toujours la même nuit recherchée par tous les hommes depuis que les hommes existent » (MN, 150). Nul besoin d'un regard pénétrant pour remarquer, en continuité avec cette aspiration à la primitivité, la sexualité compulsive qui habite les pages de *Ma nuit*, laquelle n'est pas étrangère aux discours sur la libération des mœurs et sur la dissociation conséquente entre sexualité et procréation opérées durant les années 1960-1970. À plusieurs reprises, les épisodes licencieux de Fournier rappellent néanmoins les limites de tels discours en se doublant d'une misogynie agressive : « Je n'ai pas envie de me saouler mais bien de ramasser une conne et de louer ensuite un motel pour une orgie de cinq, six heures » (MN, 152). Ce genre de commentaires machistes, qui relèguent la femme à un statut d'objet, abondent dans le roman et montrent que l'expérimentation de l'animalité du désir s'exerce au détriment de l'image de la femme; la liberté sexuelle, voilà bien le paradoxe des discours sur l'émancipation, profite d'abord aux hommes<sup>51</sup>. Quoi qu'il en soit, viennent cependant des moments où, blasé de brûler le dur, de fainéanter et de jouer les éternels noceurs, Fournier se questionne sur la viabilité de son existence de traîne-misère : « Tu ne peux pas vivre comme ça », pense-t-il pour lui-même, « Mais qui es-tu donc ? pourquoi veux-tu vivre comme un animal ? » (MN, 177). Le dilemme qui se pose dès lors à lui peut se résumer de la sorte : dans quel monde vivre s'il ne souhaite pas vivre dans ce monde ? Comment alors trancher ce conflit entre s'abandonner aux rets d'un système trop contraignant et poursuivre son chemin en s'enfonçant toujours davantage dans ce que Kerouac nommait « la nuit du cœur craintif<sup>52</sup> » ? Guy-Marc Fournier ne propose aucune résolution à ce conflit, la preuve en est

<sup>51</sup> Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin précisent : « Si elles [les femmes] reconnaissent la révolution opérée par la dissociation de la sexualité et de la procréation, elles soulignent que la sexualité libre a souvent été un piège pour elles, les hommes s'en étant servi pour les transformer encore davantage en objet de leurs désirs » (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 134).

<sup>52</sup> Jack Kerouac, *Les anges vagabonds*, *op. cit.*, p. 152.

que son hobo préfère pousser la déviance à son terme. Or, au bout de « la route de l'infamie » (MN, 136), il n'y a que cette impression d'étrangéité et d'isolement qui le réduit à la solitude et à la désolation.

### 3.3.2. Le vagabond solitaire et étranger II

« [J]'étais simplement quelqu'un d'autre, un étranger, et ma vie entière était une vie magique, la vie d'un spectre<sup>53</sup> »

« Tenus à l'écart du rêve américain », écrit Ted Conover, « les hobos n'avaient pas de mobilité sociale, pas de sécurité, personne sur qui compter, personne à aimer. Ils étaient des étrangers partout où ils allaient<sup>54</sup> ». Pour une bonne part, la fiction américaine a dépeint le hobo en une figure de liberté, créant du romantisme où il ne se trouvait guère mieux que fatalité et exclusion. Simon Harel a raison lorsqu'il avance que le hobo reste une figure largement fantasmée, qui oscille entre les pôles euphorique et dysphorique de l'imaginaire<sup>55</sup>. L'expression « malédiction de la bougeotte<sup>56</sup> », employée par William H. Davies, rend d'ailleurs mieux justice à cette facette dysphorique de l'errance qui condamne Jos Fournier à vivre en étranger. Lorsqu'elle fait partie intégrante d'une culture du contre poussée vers la rupture radicale et la désolidarisation sociale, la bougeotte peut en effet déboucher sur une espèce de solipsisme nihiliste. Le vagabond, exilé de la société, se trouve alors paradoxalement captif de son absolue liberté, comme le laisse entendre Fournier :

Je suis un évadé de la réalité, je ne peux m'y conformer, mais la réalité veut se conformer à moi, m'habiller en être civilisé, me doter d'un véhicule mobile, m'envoyer au travail chaque matin, me faire manger à heures fixes... et je ne peux pas, mais quand même la hantise revient parfois et ça me fait mal parce qu'alors je n'appartiens plus à rien, ni à la réalité ni à mon évasion perpétuelle (MN, 24).

Une idée centrale de la contre-culture veut que l'entreprise de changement commence par une

<sup>53</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 35.

<sup>54</sup> Ted Conover, op. cit., p. 332.

<sup>55</sup> Simon Harel, *Été 1965. Fictions du Hobo*, Québec, Nota bene, 2017, p. 223.

<sup>56</sup> William H. Davies, op. cit., p. 171.

période de révolution intime pour s'étendre par la suite à la collectivité<sup>57</sup>. L'essayiste Pierre Vadeboncoeur écrivait en ce sens que « [l']homme ne s'oppose jamais mieux aux êtres rationnels ou matériels, ses produits, société, régimes, cultures, gouvernements, choses, qu'en le faisant dans la totalité du moi : il n'y a plus de place ainsi pour ce qu'on exclut<sup>58</sup> ». Cependant, que reste-t-il au *drop out* lorsqu'il tourne le dos à la « réalité » ? En excluant tout, l'homme révolté ne s'exclut-il pas lui-même de tout, en sorte qu'il se retrouve confronté au « *no man's land* de sa liberté première<sup>59</sup> » ?

C'est souvent ce que donne à penser Jos Fournier qui, profondément solitaire, vit son rapport à la contre-culture de façon négative, comme la « saisie d'une ruine<sup>60</sup> » mortifère. Son sentiment de ne plus appartenir à rien provoque du coup ce même vertige analysé par Frédéric Rondeau chez toute une cohorte d'artistes contemporains à Fournier, pour qui « l'espérance de l'avènement d'un temps nouveau s'accompagne aussi de visions inquiètes et pessimistes. Le sentiment de ne pas appartenir au monde qui les entoure se double de l'impossibilité de voir advenir le monde qu'ils appellent de leurs vœux<sup>61</sup> ». « Espérance », « temps nouveau », « visions pessimistes » : la terminologie de Rondeau ne manque pas de faire résonner les tonalités millénaristes entendues dans le chapitre précédent, où j'ai abordé la rhétorique du renouvellement à l'heure de la Révolution tranquille, et la façon dont elle investissait le discours néo-nationaliste et la trame symbolique d'*Éthel et le terroriste*. Mais contrairement à Paul et Éthel dont la cavale était un prétexte pour dénoncer l'indigence économique et intellectuelle du « petit » Canadien français, Jos Fournier fuit le confort bourgeois et la superficialité de la réussite sociale pour trouver ailleurs de quoi répondre à des besoins humains jugés plus authentiques.

<sup>57</sup> Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 55.

<sup>58</sup> Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 129.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>60</sup> Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 198-199.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 200.

Qu'une même ferveur millénariste anime les penseurs et artistes de la contre-culture devient par exemple évident à la lecture de l'ouvrage fondateur de Theodore Roszak, ponctué de références à l'imagerie apocalyptique judéo-chrétienne<sup>62</sup> : « Tel est, je l'ai dit, le projet essentiel de notre contre-culture : proclamer un nouveau ciel et une nouvelle terre, si vastes, si merveilleux que les prétentions démesurées de la technique soient réduites à n'occuper dans la vie humaine qu'une place inférieure et marginale<sup>63</sup> ». À l'instar de Roszak et de sa « Jérusalem antitechnocratique<sup>64</sup> », Fournier souhaite atteindre cette nouvelle terre qui n'est au fond qu'un mode de vie parallèle, accessible, à en croire le hobo, par un effort d'ensauvagement : « J'entends les trompettes du jugement dernier, je rêve d'autres mondes, d'autres hommes, d'autres civilisations, de vie à l'indienne, à l'esquimaude, je suis un Papou, je suis noir comme la nuit et mon ombre se dessine sur la civilisation comme une bombe et ceux qui me voient ont peur » (*MN*, 182). Dans l'imaginaire contre-culturel, les figures de l'indianité sont autant de signes d'une opposition au monde techniciste, elles sont la preuve qu'un autre modèle de société est possible, voire souhaitable. Plusieurs utopies contre-culturelles cachent ainsi une volonté particulièrement vive d'eschatologie sociale. La formule « refaire le monde » se comprend de la sorte, même si, dans le cas de Jos Fournier comme dans de nombreux autres, cet appel au changement se traduit par une espèce d'« apolitisme militant<sup>65</sup> ». Tout se passe comme si l'avènement d'un monde meilleur, celui de l'Utopie réalisée, n'était possible qu'à la condition d'un passage à vide entre le passé condamné et le

---

<sup>62</sup> La pensée de Kerouac est également remplie d'images de la fin. Dans un court article portant sur la philosophie de la *beat generation*, il aligne une suite d'expressions telles que : « dernière phase de la civilisation », « fin du monde », « second avènement », « visions débiles d'Armageddon » et, enfin, « réapparition de l'atmosphère printanière » (Jack Kerouac, « Contrecoup : la philosophie de la Beat Generation », *Vraie blonde et autres*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Pierre Guglielmina, 1998, p. 88). Je reviendrai plus en détail sur ce point lors de l'analyse de *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin.

<sup>63</sup> Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et sur l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, p. 266. Les remarques de Jean-Philippe Warren et d'Andrée Fortin vont en ce sens. Pour eux, la contre-culture québécoise se fonde sur un « millénarisme qui pousse plus loin les ruptures de la Révolution tranquille » (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 116).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>65</sup> Jules Duchastel, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy et Jean Hamelin (dir.), *Idéologies au Canada français, 1940-1976, tome II : les mouvements sociaux, les syndicats*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 212.

futur idéalisé. Et ce passage à vide, c'est, comme tend à le suggérer Rondeau, le moment de divorce où l'individu n'appartient ni à la communauté rejetée, ni à l'« évasion perpétuelle » qui en somme ne repose sur rien sinon le rejet : « [j]e regarde tout ça comme si j'y étais étranger maintenant » (MN, 199), confie d'ailleurs le narrateur vers la fin du roman, au moment où il observe le Montréal ambiant.

D'où l'effet d'un certain tropisme absurde, qui se résume par la prégnance de ce sentiment d'avoir affaire à un avenir bloqué et insignifiant. Plus qu'un clin d'œil à l'œuvre de Céline, le titre *Ma nuit* se lit comme un difficile passage vers la renaissance de l'homme à une condition nouvelle, un franchissement historique que décrit Vadeboncoeur à l'aide d'une métaphore similaire : « Nous sommes dans une pièce obscure dont nous tâtons les murs pour y découvrir une issue. Ces murs sont ceux de l'avenir, non du passé<sup>66</sup> ». Victime d'un « anachronisme de l'avenir<sup>67</sup> », Fournier est justement coincé dans ce vacuum où il erre sans but, poursuivant « la route de nulle part » (MN, 141) en attente de jours meilleurs. En se désinvestissant de la lutte politique et de l'engagement citoyen, en s'excluant des rapports de force qui règlent la vie en société et ouvrent une voie au changement, Fournier et la jeunesse décrocheuse qu'il représente mènent une révolte qui opère à vide, et ce, en dépit du fait que le privé soit politique, comme on se plaît à le répéter à l'époque. Voilà en partie pourquoi, à l'occasion d'une escale dans un bar montréalais, il affirme : « Tout est absurde. Mes voyages, ces marionnettes dans cette salle, le béton, les néons dehors. Je n'ai plus ma place. J'ai subitement envie de vomir, mais ça se passe » (MN, 198). Habité par la mort et l'autodestruction, le vagabond choisit l'errance pour contenir la nausée existentielle que provoquent chez lui le citoyen policé et l'obéissance aveugle aux diktats. Et puisque le voyage équivaut à une contestation passive, à une forme de l'attente qui, en somme, est celle d'une société enfin libérée du règne de la machine et de l'automate, il n'a d'autre destination que ce

---

<sup>66</sup> Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 59.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 106.

« nouveau premier jour<sup>68</sup> » évoqué par Vadeboncoeur, que cet « Eden soudain révélé par la rupture<sup>69</sup> ». La composition spatiale du roman matérialise d'ailleurs cet antagonisme entre l'évasion d'une société décadente et la volonté d'un retour à la primitivité, entre les lieux de la « nuit » et ceux du nouveau « jour » qu'espère voir advenir Fournier.

### 3.3.3. La machine, le jardin : une tension structurante

« Je voulais simplement une petite maison bien à moi et du temps pour me cultiver<sup>70</sup> ».

Malgré les incessants déplacements du narrateur, les segments de route ou de rails sont la plupart très brefs; aucune évocation bucolique ni panorama routier ne jalonne ses itinéraires. Si la majorité des paysages n'acquièrent pas d'épaisseur particulière, c'est donc que l'essentiel de leur rôle doit se trouver ailleurs que dans leur description. On se colle en effet avec *Ma nuit* à un beau cas de pauvreté descriptive et, par conséquent, l'on doit se rabattre sur la dimension choréscique de l'espace afin d'en tirer des enseignements qui permettent d'éclairer l'œuvre. Ma première remarque à cet effet est que les trajets de Jos Fournier sont toujours orientés entre ville et campagne, puis de la campagne vers la ville, sur un axe dirigé est-ouest. Ce type de trajectoire circulaire a été observé par Ted Conover chez certains hobos américains qu'il désignait comme des « toqués du cercle<sup>71</sup> ». Dans le cas du narrateur, on ne peut manquer d'observer que cette circularité de l'errance renvoie géographiquement à une existence aussi routinière que celle qu'il tente de fuir, qu'elle offre une cartographie aux éléments répétitifs de la vie du hobo, partagée entre les moments de travail dans l'arrière-pays, les périodes de libations débridées en ville et les retours sur la route.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>70</sup> William H. Davies, *op. cit.*, p. 178.

<sup>71</sup> Ted Conover, *op. cit.*, p. 50. On peut aussi penser à Kerouac et au cercle que décrivent ses va-et-vient entre New York, Frisco et le Mexique.



Cette polarité géographique mime également une polarité idéologique. Tout l'arrière-plan spatial du roman se conçoit en effet comme une confrontation entre l'urbanité, perçue comme un centre de socialité factice régi par des relations intéressées, et les espaces de la ruralité, qui incarnent quant à eux un retour aux valeurs plus authentiques de la terre et de la nature. Cette dualité ville/campagne est au demeurant fort répandue dans le discours contre-culturel, bien que la première possède un statut plus ambigu chez les auteurs. Carrefour de sociabilités, lieu d'échange, de fraternisation et d'expérimentation psychédélique chez Jean Basile (1970) ou Jean-Jules Richard (1971), celle-ci peut en revanche servir de cadre à une plongée dans les abîmes de perdition humaine, à « une exploration de la cruauté et du malheur de l'existence<sup>72</sup> ». À cet effet, Frédéric Rondeau observe dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et Gilbert Langevin, entre autres, que la ville est un endroit où les inégalités sont exacerbées, qu'elle est un haut lieu de tristesse et de misère.

Inutile de préciser que *Ma nuit* appartient au second groupe. Cela s'explique d'abord par l'aversion que Jos Fournier éprouve pour l'homme social, nulle part plus répandu qu'en ville : « Moi, qui suis homme, je déteste l'homme parce que l'homme s'est organisé pour vivre collectivement. Je voudrais démolir les villes » (*MN*, 177). Pour se préserver de l'homme collectif des centres urbains, le hobo traîne à la périphérie des bas quartiers, comme en témoigne l'incipit, qui s'ouvre sur cette image de prostituées faisant le pied de grue au coin d'une rue Notre-Dame grouillante de gens. Malgré la rareté des passages descriptifs, si l'espace a quelque chose à offrir à l'interprétation, c'est dans cette dimension relationnelle et existentielle, où il devient un principe actif se distinguant par les comportements qu'il conditionne. Il est intéressant de noter que les endroits fréquentés par Jos Fournier connotent tous à des degrés divers la déchéance, l'isolement et l'exiguïté. À peu de choses près, ceux-ci se résument aux débits de boisson, aux bouges de ses maîtresses où il s'enferme parfois durant des jours pour boire et faire l'amour, ou à ses appartements cafardeux loués à la petite

---

<sup>72</sup> Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 209.

semaine. Aux putains que fréquente Fournier appartiennent les marges de la ville, les espaces de l'*underground*, restreints et encombrés, symboles de la place qui leur est réservée dans la société, de la marginalité qu'ils revendiquent autant que de la marginalisation dont ils sont victimes. Signe de ce déterminisme, le logement montréalais du hobo a tout simplement des airs de cachot : « J'ai ma piaule à six dollars par semaine. C'est tout petit, minuscule, une place pour un lit, un ancien buffet qui sert au rangement des vêtements, un morceau de miroir qui me renvoie l'image d'un monstre chaque matin et de l'espace à peine pour faire trois pas; on dirait plutôt une cellule malpropre et sans barreaux » (MN, 99). L'espace fermé de la chambre peut tout autant se percevoir comme une métonymie de la ville, sinon de la vie du vagabond elle-même, décrite comme un « grand labyrinthe de folie » (MN, 197) d'où, par définition, l'on ne sort pas sans difficulté.

Quintessence de la mégapole industrielle, Montréal évoque aussi aux yeux de Fournier tous les aspects néfastes de la civilisation. Le fleuve Saint-Laurent est sale (MN, 98), les rues puent (MN, 118), partout flotte une aura de pollution atmosphérique, sonore et visuelle. L'industrialisation y a créé un « enfer » de manufactures et de garages, « où il y a des mauvais humains condamnés à vivre dans le métal fondu, comme des hormones qu'on aurait mécanisées » (MN, 97). À un certain moment, Fournier s' imagine sur la rue Sainte-Catherine, le visage dans les gaz d'échappement, pressé par les voitures, le rythme frénétique des masses travailleuses piaffant sur les trottoirs, et se compare alors à « un corps suspendu momentanément à une croix de souffrances innombrables et inconnues des mondes du passé » (MN, 109). Beau parallèle que cette identification à la figure christique, qui met en valeur la stigmatisation de Jos Fournier par la vie urbaine, moderne, et le consolide en plus en sa position de laissé-pour-compte. Le Christ, en effet, a non seulement été « le plus parfait des vagabonds<sup>73</sup> », comme le souligne un contributeur à *La route enchantée*, mais aussi et surtout

<sup>73</sup> Adrien Berthiaume et al., *La route enchantée*, Montréal, Fides, 1945, p. 71.

un incompris sacrifié par un monde qui lui était hostile et hermétique. Et de ce point de vue, le Christ était peut-être également le plus parfait des étrangers.

Dans *Ma nuit*, plus que quiconque, le citadin est l'homme dénaturé, prisonnier d'une ville-machine dont le fonctionnement est réglé par le métronome de la vie moderne. La métropole, par opposition aux « mondes du passé », incarne le degré le plus achevé de la civilisation du progrès et de la technique, mais ses effets pervers sont trop considérables pour conclure au succès. Bien au contraire, le portrait brossé par Fournier laisse filtrer une sévère critique écologique, suggère la perte d'une certaine innocence causée par l'urbanisation massive. Somme toute, Montréal, et par extension la ville, ne représente guère mieux qu'un désert de béton sans solitude, un système de relations mécaniques, utilitaires<sup>74</sup>. Pour toutes ces raisons, l'utopie néo-rurale draine des milliers de gens vers les campagnes québécoises au cours des années 1970<sup>75</sup>. Équivalent francophone au *Whole Earth Catalog* américain, sorte de *vade mecum* de la pensée *turned-on*, le *Répertoire québécois des outils planétaires* résume bien le principe qui sert de fondement aux mouvements de retour à la terre : « Or, la société nord-américaine actuelle est une société contre nature puisqu'elle a engendré et engendre quotidiennement la pollution, le gaspillage, l'extermination de nombreuses espèces animales, la destruction de sols arables; partant, elle aliène l'homme et seul un retour à la nature peut le désaliéner<sup>76</sup> ». En s'exilant vers les espaces excentriques de la ruralité, la jeunesse cherche à refonder des liens plus honnêtes, à mener une vie détachée des obligations matérielles et à reprendre contact avec la bienheureuse plénitude de la nature. L'ambition de Jos Fournier est moins explicite, mais plusieurs passages laissent entendre une volonté de retour à ce monde *ab ovo*, versant géographique de la primitivité recherchée.

<sup>74</sup> Le traitement de Québec, compromis entre la ville et le village, diffère. Entre autres parce qu'elle a su conserver ses charmes en préservant ses fleurs, ses plaines et quelques espaces verts, la capitale est plus décente, agréable même.

<sup>75</sup> Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 159 et suiv.

<sup>76</sup> Michel Bélair, « La communauté », dans Christian Allègre *et al.*, *Répertoire québécois des outils planétaires*, Montréal, Éditions Mainmise, 1977, p. 204.

En outre, un des rares moments de sérénité du hobo survient lors de son séjour à Chatham à titre de manœuvre agricole. Déjà, lorsqu'il aperçoit l'antique maison qui sera sienne pour la durée de la cueillette des tomates, le narrateur déclare : « ma vie change tout d'un coup. Je me sens profondément heureux » (MN, 102). Cette révélation est à mettre en étroite relation avec la scène intertextuelle de *Sur la route* durant laquelle Sal Paradise, en compagnie de Terry, son amante mexicaine au prénom tellurique, goûte à l'expérience rédemptrice de la récolte du coton et se fait durant quelques semaines « gars de la terre », ce qui lui permet d'oublier pour un temps sa vie de bâton de chaise, la vie sur cette « satanée route<sup>77</sup> ». Dans les deux cas, la vocation rénovatrice de la nature, du sol et du travail de la terre est mise à l'avant-plan : « Ici, je suis aussi chez moi. Je suis l'homme universel, l'amant de la terre. L'origine du monde c'est ça et c'est moi. J'ai presque envie de croire à nouveau, croire en l'homme, croire en Dieu, croire que tout ça existe et qu'il n'y rien d'autre ailleurs » (MN, 104). L'agriculture permet à Fournier de rétablir un lien organique avec le terroir, de retrouver en lui la part d'animalité de l'homme primordial, universel. L'idéal agreste ne met pas seulement en jeu la tranquillité d'un territoire marginal, éloigné des trépidations urbaines. Le narrateur l'associe à l'origine du monde, ce « nouveau premier jour » évoqué plus haut, qui ne connaît pas les souffrances de la société moderne et n'aurait pas encore vécu la chute de l'homme.

Au fond, les dérives de Fournier vers l'ailleurs témoignent d'une obsession nostalgique pour la « joie primitive de l'Eden » (MN, 120), pour un substitut au « pays » de l'enfance où se côtoieraient les lacs bleus, champs verdoyants, coulées et montagnes d'un temps primordial (MN, 43). Il rêve d'une sorte de paradis perdu, longuement décrit dans ce passage que je me permets ici de reproduire en intégralité :

Je pense soudain à la forêt, à un petit ruisseau où coulerait le vin de Dieu, et où les hommes s'aimeraient et vivraient sans avoir besoin de travailler. J'arracherais les arbres du sous-bois qui seraient laids, je ne garderais que les

<sup>77</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 141.

plus beaux, et les humains cesseraient d'être des plaies ambulantes pour se rouler dans cette crique qui les purifierait jusqu'au tréfonds d'eux-mêmes. Les femmes auraient les seins rouges et le sexe d'un bleu pur comme le bleu cristallin de la mer, et personne ne parlerait de pollution, de cancer, de coût de la vie, de voyages en Europe, de maux d'estomac, de trouble de ménage, de recyclage, de chômage, de mauvais temps, de maladies, de dépressions nerveuses et de tous les emmerdements qui tombent quotidiennement sur le crâne des gens. Un monde de vin divin, où il n'y aurait pas de politique, pas de nationalisme, pas de gouvernements, pas de capitalistes, pas de socialistes, pas de religions, pas de sortilèges, pas de superstitions, pas de « chapelles », pas de familles et pas de clans, mais seulement et universellement des humains tous ensemble, vivant avec et comme des animaux bienfaisants, vivant de la terre et du ciel, se réjouissant pour l'eau les jours de pluie, et pour la chaleur les jours de soleil (*MN*, 97).

La présentation de ce jardin des délices met en valeur les vertus curatives de la nature. La crique assainit, l'eau de la mer est pure, les animaux et les hommes y sont bienfaisants, vivent dans une fraternité qui transcende les factions, qu'elles soient d'origine politique, idéologique ou religieuse, et ces propriétés ont le pouvoir de soulager les formes les plus diverses des maux de la société : pollution, cancer, chômage, dépressions nerveuses, etc. La révolution culturelle, semble suggérer Fournier à la suite de Vadeboncoeur, « est quête obscure du donné de la nature et de la surnature, qui comporte un principe d'harmonie<sup>78</sup> ». Derrière sa position farouchement protestataire, le narrateur de Guy-Marc Fournier aspire à recouvrer l'ingénuité première de l'homme naturel, l'ataraxie d'une genèse où être socialiste, capitaliste ou catholique n'aurait plus de sens et où seul importerait l'Homme dans sa qualité immédiate d'espèce vivante.

Malgré tous ses infernaux va-et-vient sur les routes, un désir de quiétude berce donc Jos Fournier, et cette quiétude, il l'imagine logée dans ces « quelques arpents de terre [...] près d'un cours d'eau ou d'un lac » (*MN*, 197) auxquels aspirent peut-être tous les trimardeurs du continent<sup>79</sup>. Cultiver son jardin, voilà bien aussi la motivation secrète d'un William H. Davies, ainsi que celle du couple de hobos le plus célèbre de la fiction américaine, imaginé

<sup>78</sup> Pierre Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 131.

<sup>79</sup> C'est également l'avis de Simon Harel : « Tout se passe comme si le hobo exprimait, dans sa quête répétée d'errances, la volonté de trouver un lieu de réconfort » (Simon Harel, *op. cit.*, p. 164).

par John Steinbeck : « – Ben voilà, un jour, on réunira tout not' pèze, et on aura une petite maison et un ou deux hectares et une vache et des cochons et... – *On vivra comme des rentiers*, hurla Lennie. Et on aura des *lapins*<sup>80</sup> ». Le rêve de s'établir en retrait du brouhaha de la cité, de récolter les moissons du ciel quelque part sur un bout de terre baigné par un ruisseau biblique, anime les penseurs en apparence les plus réfractaires à la sédentarité. Entre l'appel du vent et celui de la route, la conscience de l'homme se fait habitante, dit Gaston Bachelard<sup>81</sup>; l'idéal de retraite sauvage au creux d'un val endormi fonde la dialectique de l'autochtone et du nomade qui tiraille les voyageurs de tous les horizons. Malheureusement pour George, Lennie, Fournier et compagnie, leur déveine de hobo et leur tempérament de boit-sans-soif auront tôt fait de leur refuser ce privilège de l'établissement, leur rappelant chaque fois que la bougeotte est, dans leur cas précis, moins un choix qu'une malédiction.

Au bout de *Ma nuit*, Jos Fournier émettra finalement le constat jadis dressé par Bardamu : partout, c'est toujours la nuit qui couve. À cette différence près, toutefois, qu'il laisse la porte ouverte à l'espoir : « Un jour, sous les voiles surbaissées de la mort, l'aurore se lèvera. Il y a seulement que ce jour n'est pas encore arrivé » (*MN*, 200). Ce n'est pas une coïncidence si la suite de *Ma nuit* s'intitule *L'Aube*, et si dans ce second roman, le hobo, après une longue et pénible gestation, se métamorphose en hippie pour retourner à la sociabilité du monde. Bien installé sur ses quelques arpents de terrain, il fera d'ailleurs l'expérience d'une commune rurale en banlieue de Québec. Ce n'est pourtant là qu'un énième détour avant de raccrocher pour de bon, avant d'être avalé par la culture dominante. À l'instar de milliers de jeunes protestataires, Guy-Marc Fournier et son homonyme Jos succomberont à l'implacabilité du système pour enfin se mettre au pas cadencé de la société : « Moi-même, j'ai pris le rythme de vie de la société », explique le romancier, « [d]e toute façon, la société finit toujours par récupérer tout le monde. C'est une utopie de vouloir débarquer du

<sup>80</sup> John Steinbeck, *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Maurice Edgar Coindreau, 1995, p. 44. Steinbeck souligne.

<sup>81</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 100.

monde<sup>82</sup> ». Il faut dire que l'utopie porte bien son nom : elle est un lieu où tout est bien, mais ce lieu ne se situe nulle part. Mieux vaut alors cultiver son jardin, telle est la conclusion que partagera à son tour la louve de Michelle Guérin.

### 3.4. D'une mobilité l'autre : mouvance spatiale et transgression sociale au féminin dans *Le sentier de la louve* de Michelle Guérin

« Vous avez perdu tous vos points de bonne conduite. Nous vous enlevons le droit de conduire votre vie<sup>83</sup> ».

« Je roulais dans la nuit, folle d'arrogance. J'avais 15 ans. C'était exquis comme un grand pouvoir<sup>84</sup> ».

Selon l'idée couramment répandue et en quelque sorte reconduite par mes précédentes analyses d'*Éthel et le terroriste* et de *Ma nuit*, le roman de la route serait inféodé de longue date à un imaginaire phallocentrique au ban duquel la femme se voit reléguée avec une sorte d'indifférence crasse<sup>85</sup>. Il est vrai que la route et le voyage, depuis les plus lointains modèles de la culture occidentale, se placent sous le haut patronage de figures masculines : le dieu grec Hermès par exemple, chaussé de ses sandales ailées, représente pour la pensée archaïque le mouvement, l'ouverture et la mobilité; Hestia, sa contrepartie féminine, exprime de son côté l'espace domestique, la fixité et la puissance procréatrice<sup>86</sup>. Autrement, lorsque la routarde s'expose à cet univers routier que certains tiennent pour l'une des dernières chasses gardées de la masculinité contemporaine, elle jouit bien souvent d'une réputation sulfureuse peu enviable, sorte de nymphette qui guette depuis le bas-côté, la cuisse légère et l'œil racoleur, le passage d'un vaillant aventurier sur qui jeter son dévolu<sup>87</sup>. À moins qu'elle en soit tout

<sup>82</sup> Dans Jean-Paul Brousseau, *op. cit.*

<sup>83</sup> Hélène Ouvrard, *L'herbe et le varech*, Montréal, Éditions Quinze, 1977, p. 76.

<sup>84</sup> Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, TYPO, 2010, p. 210.

<sup>85</sup> Voir Céline Legault, *40 ans sur la route : l'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004*, M. A. (études littéraires), Université d'Ottawa, 2006, 96 p.

<sup>86</sup> Jean-Pierre Vernant, « L'organisation de l'espace. Hestia-Hermès : sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *Mythe et pensée chez les Grecs I*, Paris, Maspero, 1965, p. 124-170.

<sup>87</sup> Frank Michel, *Routes. Éloge de l'autonomadie : une anthropologie du voyage, du nomadisme et de l'autonomie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 55.



simplement réduite à cette voyageuse anonyme engagée « sur le grand bus Greyhound de l'expérience<sup>88</sup> », ainsi que le condamnait vertement l'écrivaine Joyce Johnson, ancienne amie intime de Jack Kerouac. On cite d'ailleurs volontiers à procès les représentations princeps de *On the road*, qui n'ont rien pour démentir cet état de fait, tant la femme y occupe invariablement « la place *du mort*<sup>89</sup> », telle une passagère, dans tous les sens du terme, dont la présence est rapidement consommée.

La plupart des observateurs ont toutefois passé sous silence la contribution à la mobilité littéraire d'une autre Kerouac, Jan celle-là, née de la brève rencontre entre Jack et Joan Haverty. Enfant de la génération psychédélique, la jeune Jan pratique comme son père le vagabondage subversif, signe de son opposition aux codes de la culture ambiante et de sa contestation du rôle de la femme assignée à domicile, « prisonnière<sup>90</sup> » d'un univers domestique aux relents vaguement carcéraux. Dans son roman de la route intitulé *Girl Driver*, l'écrivaine note : « Je n'aurais pas supporté de retrouver mes quatre murs horribles sans avoir d'abord fait quelque chose, au moins être allée quelque part<sup>91</sup>. » Hautement significatif, cet exemple autorise dès lors à interroger l'adoption du roman de la route comme la récupération d'un canevas générique construit autour d'un réaménagement des espaces traditionnellement sexués. Comme le souligne Alexandra Ganser, nonobstant le conservatisme du portrait qu'il brosse de la femme, la postérité de *On the road* tient aussi, sinon davantage, dans la transmission d'un modèle de transgression que les diverses subcultures adaptent par la suite à leurs propres revendications<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Joyce Johnson, *Personnages secondaires*, Paris, 10/18, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 1996, p. 107.

<sup>89</sup> Frank Michel, *op. cit.*, p. 55.

<sup>90</sup> Expression de Lori Saint-Martin reprise par Karen Schwerdtner, « "Fever, fever, forever". La course à l'aventure au féminin dans le désert mauve de Nicole Brossard », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 88.

<sup>91</sup> Jan Kerouac, *Girl Driver, récit à mon propos*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Robert Pépin, 1983, p. 81.

<sup>92</sup> Alexandra Ganser, *Roads of Her Own : Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives (1970-2000)*, New-York, Rodopi, 2009, p. 42-43.



À l'évidence, Kerouac a ici aussi donné naissance à quelques filles spirituelles de la révolte et de la dissidence. Pour les écrivaines du Québec des années 1970 et du début des années 1980, le roman de la route est en effet lourd d'implications idéologiques. Le genre offre notamment un mode privilégié de mise à distance qui entraîne un questionnement sur l'autonomie et les formes de la domination masculine, les rapports de forces asymétriques et le pouvoir patriarcal. On reconnaît là bien sûr les principaux chevaux de bataille du mouvement féministe qui s'organise et gagne en importance dans les années 1970<sup>93</sup>. Voyage et écriture se rejoignent précisément à ce carrefour qui fait de la libération de la femme son ultime destination. Afin de sonder plus concrètement la manière dont la mobilité spatiale encourage la reconfiguration d'une identité conçue en marge des poncifs patriarcaux, le roman *Le sentier de la louve* de l'écrivaine Michelle Guérin sera pris à témoin.

Au Québec, outre Gabrielle Roy et Minou Pétrowski, Guérin est à ma connaissance l'une des pionnières du roman de la route féminin<sup>94</sup>. Influencée par le féminisme et le mouvement contre-culturel, son œuvre représente un modèle d'avant-gardisme, tant par sa teneur polémique que par la nature des sujets dont elle traite. Au cours des prochaines lignes, on verra entre autres que Claire, la ménagère en fuite et le personnage principal du roman, franchit lors de sa fugue des lieux qui répondent, quelques années avant la controverse soulevée par la pièce *Les fées ont soif* (1978), à l'adoption/subversion des principaux archétypes féminins que sont la mère, la vierge et la putain. En fondant ses traits à ceux de la putain, le personnage de la hippie permet notamment d'amorcer une réflexion sur le renouvellement des pratiques sexuelles, point commun des discours contre-culturel et féministe<sup>95</sup>. C'est donc dire que, hors de la maison, l'espace rebelle incite à une réflexion sur la condition féminine et sur l'ensemble des prescriptions et interdits qui la frappent. Les lieux

<sup>93</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 517.

<sup>94</sup> Voir également Minou Pétrowski, *Le passage*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1966, 141 p. et Gabrielle Roy, *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 2010, 184 p. Au contraire de Roy, Pétrowski privilégie toutefois un narrateur masculin nommé Mel Strazsack.

<sup>95</sup> Armande Saint-Jean, « De la contre-culture au féminisme », dans Serge Proulx et Pierre Vallières (dir.), *Changer de société*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, p. 93.

parcours alimentent ainsi la négociation d'une identité mobile, d'une féminité en constante redéfinition.

### 3.4.1. « Ma maison me paraît un caveau funéraire » (SL, 47) : la mère

*Le sentier de la louve* donne suite au précédent roman de Guérin, *Les oranges d'Israël*, publié un an auparavant, en 1972, qui raconte la difficile cohabitation au sein du domicile familial entre Claire, son mari Paul et Edith, la maîtresse de ce dernier, qui attend de lui un enfant. Cette hippie hostile agit comme un double négatif en confrontant Claire à la fadeur de son existence de mère-ménagère et à son cadre de vie routinier érigé sur un ensemble de contraintes : « vous êtes toutes entourées de murs, vous êtes pleines de barrières, vous ne vous évadez pas mais vous vous faites prisonnières. Votre bonne éducation de bourgeoise vous a mis des boulets aux pieds<sup>96</sup> ». Edith représente quant à elle un mode de vie alternatif composé d'errances, de drogues et de liberté, où l'expression personnelle de l'individu est remise au centre de toutes préoccupations. En fait, les deux romans sont entièrement conçus de façon à suggérer l'affrontement entre des systèmes de valeurs concurrents : « J'aimais les routes », confie la jeune bohème à la narratrice, « j'aimais marcher, je ne voulais pas mener une vie de routine, je voulais voir du pays<sup>97</sup> ». Route et routine : les deux termes, en apparence si familiers par leur étymon – *rupta*, qui signifie « route » –, se repoussent pourtant comme d'inconciliables antinomies : celle-ci est cyclique, répétitive, perpétue les institutions de la famille, du mariage et du travail; celle-là est linéaire et sans fin, débouche sur l'inconnu, l'aléatoire et l'improductivité. Cette dichotomie entre culture et contre-culture s'ancre jusque dans la description des personnages. À plusieurs reprises au cours de *Les oranges d'Israël*, la narratrice insiste sur la saleté de sa rivale, « langage qu'elle empruntait pour cracher à la face

<sup>96</sup> Michelle Guérin, *Les oranges d'Israël*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1972, p. 110.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 63.

du monde son mépris, sa contestation personnelle<sup>98</sup> », alors que son prénom, Claire, est synonyme de propreté, d'intégrité morale et plus fondamentalement de son adhésion aux valeurs bourgeoises<sup>99</sup>.

Le roman se termine sur le départ d'Edith, après qu'elle ait accouché d'un garçon mort-né. Ayant semé le doute dans l'esprit de Claire, elle a servi de bougie d'allumage en lui faisant miroiter un monde de possibilités parallèles situé hors des sentiers battus de son confort bourgeois. Alors que *Les oranges d'Israël* entrebâillait la porte sur l'univers du voyage et de la route, *Le sentier de la louve* en franchit le seuil et part à sa découverte. L'incursion s'effectue au prix d'une double séparation, du domicile conjugal d'abord, mais plus encore des structures traditionnelles d'épouse et de mère de famille qu'il incarne. Cela dit, cette rupture s'effectue progressivement et avec peine. Après la fuite d'Edith, Claire sombre dans la dépression, l'alcool et les médicaments, si bien qu'elle doit séjourner à l'hôpital puis consulter un psychiatre. Paul ajoute à son malheur en lui signalant, lors de sa convalescence, que les enfants et lui ont besoin d'une « maison bien tenue, de bons repas, de linge frais » (SL, 24). Si ce dernier ne s'avère pas d'un grand secours, l'embauche de Victoire Duhamel, sorte de ménagère bionique et exemplaire, lui fait prendre conscience de ce que sa vie se définit en regard des seules fonctions qu'elle remplit au sein de la maisonnée : « Je ne sers plus à rien », songe-t-elle, « [à] rien du tout » (SL, 26).

Coupée de cette identité artificiellement entretenue pendant ses années de mariage, la narratrice réalise que la fibre maternelle lui a également toujours fait défaut : « tout devait passer par ce médiateur tyran, rose, gras, pisseux et bavant qu'il fallait admirer comme une merveille » (SL, 57). Durant toute sa vie de jeune femme, Claire tente de coller au rôle de la bonne mère de famille, d'adopter les contours du « moule commun des petites filles nées dans

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>99</sup> Christiane Saint-Jean-Paulin souligne que « la malpropreté corporelle incarne souvent dans la contre-culture une [...] preuve de libération. L'hygiène est considérée comme une expression individuelle du capitalisme, la propreté comme une valeur bourgeoise » (Christiane Saint-Jean-Paulin, *op. cit.*, p. 45).

les années trente » (SL, 46), pour ensuite revêtir la « gaine de petite bourgeoise toujours contente sans jamais se poser de questions. De petite bourgeoise qui ne devrait même pas se révolter devant les libertés de son mari, et ne devrait surtout pas oser prendre la situation en main puisque “le pouvoir est du côté où il a toujours été : l’homme” » (SL, 46). Curieusement, sa dépression a ceci de profondément libérateur qu’elle lui permet de poser un regard critique sur son existence et sur les choix de vie pris au fil des années. Si le pouvoir est du côté de l’homme, Claire demeure consciente qu’en épousant Paul à l’âge de vingt-quatre ans, elle contribuait à le renforcer en voyant dans son futur mari ni plus ni moins qu’« un père calme et ordonné, pouvant régner sur [s]on univers rétréci » (SL, 47). L’effet conjugué de l’autorité du père et des structures familiales bourgeoises a fait en sorte que « presque plus rien ne passe du vrai Soi à l’extérieur » (SL, 38). Or, sa personnalité profonde, longtemps refoulée sous les joies feintes de la maternité, remonte maintenant à la surface : « Je suis deux à la fois, n’arrivant pas à me brancher. La liberté me semble une bombe à retardement. Ma maison me paraît un caveau funéraire, où l’on entre pour ne plus en ressortir » (SL, 47). Au bout du rouleau, Claire quitte ce monde familial qui l’étouffe et lui est dorénavant hostile. Elle part, escortée par Paul, pour une retraite fermée dans un couvent.

### 3.4.2. Une neuvaine avortée : la vierge

Fuir la maison du père pour celle du Père; curieux paradoxe qui donne cependant l’occasion à la romancière de ménager une critique de la religion catholique, dont les enseignements entretiennent les structures de domination de la femme par l’homme. Le titre *Le sentier de la louve* se donne d’ailleurs à lire comme une réplique à l’exergue, « cherchant quelqu’un à dévorer », laconique formule puisée à même la première épître de Saint Pierre. Il s’inscrit dans la logique d’ensemble du passage original dans lequel exhortations de diverses natures côtoient des commandements où l’apôtre enjoint aux femmes de se soumettre à l’autorité de leur mari, prêche la sobriété, l’abnégation et l’humilité devant Dieu, car le diable

« rôde comme un lion rugissant, cherchant qui il dévorera<sup>100</sup> ». À la fois loup et lion, le diable se fait de plus serpent dans le passage de *Sur la route* antérieurement cité, que je rappelle tout de même : « Je lui parlais du grand serpent du monde enroulé au centre de la terre comme un ver dans une pomme et qui ferait surgir un jour une colline [...] et il se déroulerait sur la plaine, long d'une centaine de milles pour dévorer ce qu'il trouverait sur son passage. Je lui dis que ce serpent c'était Satan<sup>101</sup> ». Le serpent, la louve et le diable sont ici regroupés sous les auspices symboliques de la route tutélaire. L'analogie renforce la charge subversive de l'appareil titulaire, qui demeure on ne peut plus nette : le sentier de la louve est celui qui dévie de la trajectoire tracée par les lois de la société bourgeoise et patriarcale que suivent les brebis dociles. Ironie ô combien attentionnée, Guérin va jusqu'à dédicacer son roman à nul autre que son « cher mari », établissant une filiation idéologique directe entre le pouvoir divin et celui de l'homme pourvoyeur. Peu surprenant dans ce cas de voir le couvent où Claire se recueille, décrit par Victoire Duhamel comme une « oasis [...] hors du monde » (*SL*, 63), faire les frais d'une interrogation sur les fondements culturels et religieux du contrôle social exercé sur le sujet féminin.

Par son dépouillement, le lieu prolonge la symbolique carcérale déjà investie dans la demeure conjugale. La « cellule » de Claire est modestement meublée, « petit lit de fer vêtu de blanc, murs bleu clair » (*SL*, 65), couleurs évoquant celles attribuées à la Sainte Vierge et aux sœurs de l'endroit, elles aussi « vêtues de blanc et de bleu, vierges amantes d'un seul Jésus » (*SL*, 66). En pleine crise identitaire, la protagoniste de Guérin se voit catapultée dans un monde qui lui offre un nouveau modèle féminin, celui de la vierge. Loin de l'endosser, elle se sent d'abord étrangère à cet univers de réclusion, qui lui rappelle dans un mélange de nostalgie et d'angoisse son enfance de couventine. Si elle l'adopte provisoirement, c'est à des fins de profanation, pratique courante pour les écrivaines de l'époque qui, selon Lori Saint-

<sup>100</sup> *La Sainte Bible*, traduite sur les textes originaux hébreu et grec par Louis Second, Genève, Société biblique de Genève, 1979, p. 224.

<sup>101</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, *op. cit.*, p. 241-242.

Martin, réexaminent fréquemment « les figures traditionnelles qui forment la base même de notre culture, telles Ève et la Vierge Marie<sup>102</sup> ». Ailleurs, des références à Ève abondent aussi, puisque ce court épisode de la retraite fermée est en bonne partie construit à partir de l'hypotexte évangélique du paradis perdu.

À l'extérieur du couvent, l'aménagement paysager capte l'attention de Claire en raison de l'immense jardin aux « allées courbes, des taillis, des centaines d'arbres bruissant d'oiseaux » (*SL*, 65), du potager et d'un verger aux connotations nettement édéniques. Signe d'une chute annoncée, la narratrice joue bientôt les tentatrices aux dépens de l'aumônier, « d'une beauté extraordinaire, jeune, blond, bouclé, avec un bleu si intense au regard » (*SL*, 67). Ce « jeune dieu fascinant et fragile » (*SL*, 67) prénommé Loris s'apparente par sa physionomie – tête blonde et bouclée, pureté du regard – et sa candide piété à l'agneau de Dieu. Fruit défendu parce que consacré par sa vocation à Dieu le Père, l'aumônier exerce pour cette raison une puissante attraction sur Claire, qui met à l'épreuve sa probité morale en engageant avec lui un débat sur la négation du désir sexuel par la volonté divine : « N'avez-vous pas tout l'équipement voulu pour faire vibrer une femme et transmettre la vie ? Et vous croyez plaire à votre bon Dieu en refusant de vous en servir, niant l'instinct profond mis par lui-même en vous ? » (*SL*, 70). Comme le suggère l'extrait, la religion catholique constitue pour Claire une barrière qui la dépossède des jouissances de son propre corps. Traditionnellement, la logique androcentrique du catholicisme réduit la femme à deux formes élémentaires de désir. La première est canalisée dans l'altruisme qui la conduit à mater ses enfants, tandis que l'autre en fait l'objet du désir masculin, force devant laquelle elle s'incline<sup>103</sup>.

Les images de la Vierge et d'Ève fournissent une illustration de cette lutte entre des pouvoirs antagonistes. En cédant à la volonté du Seigneur, la madone répond symboliquement

<sup>102</sup> Lori Saint-Martin, *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 26.

<sup>103</sup> Mariana Valverde, *Sexe, pouvoir et plaisir*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989, p. 178.



à la soumission au désir de l'homme, à savoir d'un seul homme, Jésus-Christ, à la manière des sœurs du couvent décrites plus haut. Des formules canoniques, telles « Que votre volonté soit faite » et « Je suis la servante du Seigneur<sup>104</sup> », confirment cette idée selon laquelle la femme se constitue en tant qu'objet plutôt que sujet du désir. En revanche, Ève se substitue à la figure de la vierge comme un authentique modèle d'insubordination et de désir autonome. À moins de concevoir cet épisode de la Genèse, à la suite de Mariana Valverde, sur la base d'un affrontement entre deux opposants, Dieu et le Diable. Auquel cas, Ève effectue un simple glissement d'allégeance, demeure toujours au service d'une puissance supérieure. Dans la réécriture qu'en fait Michelle Guérin, l'intermédiaire est simplement escamoté. Claire représente, littéralement, le diable : « Laissez-moi ! Vous êtes le diable en personne » (*SL*, 72), proteste d'ailleurs un Loris décontenancé par ses avances. Par pure volonté « de détruire, de déchirer » (*SL*, 72) l'homme et l'autorité suprême qu'il personnifie, la narratrice use peu à peu de ses charmes afin de faire plier l'aumônier. Lors de rendez-vous nocturnes improvisés dans le jardin des délices, il tente en vain d'échapper à la convoitise charnelle, puisqu'il cède sans grande résistance à son appel.

En goûtant finalement la pomme « si sucrée de l'Arbre interdit » (*SL*, 73), la narratrice sacrifie d'une certaine manière le pouvoir patriarcal. Car le désir avalise dans ce cas-ci une forme d'agentivité sexuelle, les termes « détruire » et « déchirer » trahissent les premiers germes d'un pouvoir symbolique. Comme tout ce qui entrave la liberté de l'individu si chère à la contre-culture, et l'émancipation de la femme tant recherchée par les féministes, la chasteté ou les rapports monogames et la figure de la vierge qui s'y rattache doivent alors être démythifiés, car ils représentent « un refus insensé et catastrophique, une insulte à la Nature » (*SL*, 39) qui réduisent la femme à la passivité et consolident son statut d'objet. Quoi qu'il en soit, le triomphe de Claire est de courte durée. On se souviendra du châtiment divin infligé à

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

la fautrice primordiale : « tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi<sup>105</sup> ». Admonitions entendues et reprises par Loris qui, avant de fuir, affirme péremptoirement son ascendance sur Claire : « Tu es à moi maintenant, tu l'as voulu ainsi et moi aussi » (*SL*, 73). Ayant fait l'amour à la narratrice, l'ayant « possédée », l'aumônier a par conséquent plein droit d'en disposer comme bon lui semble.

Le couple de pécheurs quitte donc le « petit paradis de silence paisible » (*SL*, 63) et prend la route vers Montréal. Il s'établit provisoirement dans une chambre de motel, où la réalité rattrape Claire et la routine s'installe, insidieuse. Celle des petits boulots alimentaires et des fins de semaine invariablement passées au lit avec Loris, qui s'avère rapidement irascible et violent. Claire vivote quelque temps avant de réaliser qu'elle a troqué une captivité pour une autre. Jusqu'à ce qu'une envie irrépressible éclore en elle et la pousse à prendre la tangente : « j'ai envie de vivre, tout simplement. De me brûler à vivre » (*SL*, 80). Elle consent ainsi à l'appel fiévreux des anges vagabonds de Kerouac, hérauts d'un mode de vie sans toit ni loi pour qui les seuls gens dignes d'intérêt sont « ceux qui ont la démence de vivre [...], qui veulent jouir de tout dans un seul instant, ceux qui ne savent pas bâiller ni sortir un lieu commun, mais qui brûlent, brûlent<sup>106</sup> ». Claire baptise cette « aube libertaire » (*SL*, 79) en se coupant les cheveux, au grand dam de Loris qui voit en elle un aspect « tellement... Ève » (*SL*, 59). Symptôme de la réappropriation de son corps, elle ajoute : « Sais-tu la tyrannie de cette toison-là ? [...] J'ai envie de me libérer » (*SL*, 59), dit-elle, réplique à comprendre comme une répudiation de la féminité telle que véhiculée par les canons esthétiques du patriarcat. Avec cette nouvelle tête à la « Jeanne d'Arc » (*SL*, 60), la narratrice marque clairement son désir de marginalité et se sent tout à coup autre. Bien déterminée à fuir ce nouveau quotidien guère enchanteur, elle déplie une carte des États-Unis puis élit une destination à l'aveugle : Chicago. Elle remet sa démission à son employeur et embrasse Loris,

<sup>105</sup> *La Sainte Bible*, op. cit., p. 3.

<sup>106</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 21.



avant d'en faire de même avec les routes qu'elle part arpenter, comme jadis Edith la bohème, en auto-stop.

### 3.4.3. Sur la route de Chicago : la putain

Lancée sur les routes afin de goûter à la liberté, la narratrice découvre très tôt un espace empreint de violence et de connotations funestes. Près d'Utica dans l'état de New-York, elle croise Dominique, un jeune homme taciturne d'origine française avec qui elle fait un bout de chemin jusqu'à Buffalo. Peu de temps après, Claire arrive sur les lieux d'un accident, se fraie une place au milieu de la foule pour reconnaître en l'une des victimes son jeune compagnon d'infortune. La route lui envoie des signes et paraît l'avertir de ce qu'elle aura à traverser une suite d'épreuves afin de renaître à sa nouvelle identité : « Ce qu'il y avait entre Dominique et moi... c'était la mort, l'autre monde » (SL, 89). Placée sous le signe de la déroute initiatique, la trajectoire de Claire sera parsemée d'embûches et d'expériences plus ou moins heureuses suggérant le passage par cet autre monde dont elle parle. Chicago, pépinière luxuriante de hors-la-loi de tous ordres, haut lieu d'élection de la communauté hobo et de la « Hobohème<sup>107</sup> », campe le décor de cette descente aux enfers allégorique.

L'exploration des lieux donne place à la construction d'une scène intertextuelle. Claire déambule au hasard des rues de Chicago, découvrant ses quartiers mal famés, le bleu du lac Michigan qui irradie au loin et les menues attractions touristiques. La promeneuse rejoue à cette occasion les scènes d'arrivée de Simone de Beauvoir dans *L'Amérique au jour le jour*, en suit les traces presque pas à pas. L'indice le plus éloquent de cette récupération réside dans les observations plus texturées de la ville, autrement tournées vers des lieux clos : « Chicago, sa tour de la bourse, ses tours-appartements, tous ses gratte-ciel rivalisant avec New-York [sic] en plus clair » (SL, 99), et plus loin : « Je marche. Les rues ne sont pas hasardeuses, tirées au cordeau, rectilignes comme à New-York [sic] » (SL, 101). Pourquoi ces

---

<sup>107</sup> Nels Anderson, *op. cit.*, p. 61.

comparaisons entre New York et Chicago ? Elles paraissent d'autant plus inusitées dans la bouche de la narratrice qu'avant son échappée en terre américaine, elle mène une existence de réclusion. La voilà maintenant qui glose en experte sur l'urbanisme, le tracé des rues, le dessin plus ou moins semblable des gratte-ciel et décrète en une formule alambiquée la « clarté » supérieure des édifices de Chicago. Les parallèles s'expliquent par l'emprunt de ce passage à de Beauvoir. Dans *l'Amérique au jour le jour*, avant de gagner Chicago, l'intellectuelle française transite par New York, ce qui motive les rapprochements subséquents entre les deux villes : « J'aime la ligne dure des gratte-ciel; ils sont plus massifs qu'à New York et plus purs<sup>108</sup> » ou encore « C'est difficile de se reconnaître dans ces rues : elles se coupent à angle droit, bien entendu, et pourtant, même sur le plan dont je me suis soigneusement pourvue, elles donnent une impression de désordre [...]. New York est vaste, mais le dessin en est clair, il est dicté par des nécessités géographiques et il est facile de l'embrasser en une image<sup>109</sup> ».

Le quartier où la narratrice se fixe se distingue par sa laideur et la proximité d'abattoirs, décrits avec un hyperréalisme troublant par de Beauvoir, d'où elle peut entendre le dernier cri des bêtes mises à mort. Par la suite, elle trouve du travail dans un petit restaurant italien nommé « The hell », jeu de mots référant au métro aérien de la ville, dont la forme abrégée de l'appellation anglophone « elevated train » donne « The el » (*SL*, 101). Elle y rencontre Rose, serveuse parisienne d'une beauté incandescente qui affiche la féminité débordante à laquelle son prénom la destinait. Celle-ci retient tout de suite l'admiration en raison de son apparente désinvolture et de sa sexualité bien assumée. Elle suscite chez Claire une sorte d'émulation, qui voit en elle un exemple inédit de femme totalement libérée, ne portant d'ailleurs ni soutien-gorge ni gaine et acceptant ses formes généreuses qu'elle n'hésite pas à mettre en valeur. Elle est en plus femme cultivée. Détentrice d'une licence en lettres,

---

<sup>108</sup> Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, 1954, p. 97.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 342.

côtoyant les Kafka, Camus et Soljenitsyne, Rose combine les pôles de la dichotomie posée entre la sphère spirituelle, traditionnellement réservée à l'homme, et la matérialité corporelle, c'est-à-dire les fonctions sexuelles associées au mal et à la femme<sup>110</sup>.

D'ailleurs, elle joue un rôle de guide initiatrice en partageant à la narratrice sa philosophie hédoniste dans laquelle le corps est un outil au service du plaisir : « Après tout, on a de la peau jusque dans l'âme ! Ce serait idiot de l'oublier, de ne pas en profiter ! Si on ne jouit pas, aussi bien claquer tout de suite, la vie ne vaut pas la peine. Moi je prends tous les plaisirs dont j'ai envie : avec des hommes, avec des femmes, avec moi-même ! [...] C'est ça, la nature ! » (SL, 106). Porte-voix de la révolution sexuelle, la Parisienne dénigre la morale traditionnelle dont le but est d'exercer un contrôle sur la sexualité. Sa réflexion prolonge en ce sens celle de Claire esquissée lors de l'épisode du couvent, autre indice de la crise des prescriptions morales qui font jusqu'alors l'objet d'un consensus tranquille. L'idée de nature y est centrale, revient continuellement sous la plume de Guérin en s'objectant au discours bricolé par la « supra-institution patriarcale<sup>111</sup>. Cette binarité, que l'on peut sans peine attribuer à un réflexe défensif, rejoue en l'inversant l'argumentaire qu'il tente de démonter. Colette Guillaumin a bien montré la circularité d'une telle approche basée sur l'idée de nature, concept fourre-tout qui a connu son lot de dérives malheureuses<sup>112</sup>. Appliqué à l'extrait précédent, le raisonnement se présente de la sorte : puisque la nature a créé la femme avec de la peau et des sensations, il est par conséquent tout à fait naturel qu'elle en jouisse, que ce soit avec des hommes, des femmes ou seule. La polygamie, les relations homosexuelles et la masturbation ne sont en réalité ni plus ni moins naturelles que peut l'être la relation hétérosexuelle de type monogame. Par contre, l'extrait précédent et l'épisode qui s'ensuit des ébats saphiques entre Claire et Rose sapent l'hétéronormativité du modèle patriarcal et

<sup>110</sup> Élise Salatin, *Oser éros : l'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 302.

<sup>111</sup> Isabelle Boisclair, « Roman national ou récit féminin ? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 2, n° 1, 1999, p. 99.

<sup>112</sup> Voir Colette Guillaumin, « Pratique du pouvoir et idée de nature (2). Le discours de la nature », *Questions féministes*, n° 3, mai 1978, p. 5-28.

pointent vers une souveraineté du désir féminin, une autonomie de la jouissance obtenue sans le concours de l'homme. Comme le résume Line Chamberland, « les lesbiennes sont des marronnes, des femmes qui fuient les maîtres et tournent le dos à leur condition de servantes<sup>113</sup> ».

Michelle Guérin pousse d'un cran cette logique en mobilisant cette fois la figure de la putain. En effet, Rose annonce à Claire qu'elle arrondit ses fins de mois en offrant ses services sexuels à la clientèle masculine du « The hell » et l'encourage à faire de même. Il faut bien préciser qu'il s'agit d'une forme de prostitution sélective, car elle choisit ses clients et se réserve le droit de les refuser. Version optimiste et plutôt idéalisée, la prostituée de Guérin est elle aussi marronne, se réapproprie son corps et profite de sa situation pour en tirer une satisfaction personnelle que ne régule pas la morale reproductive du mariage. Un tel portrait aurait sans contredit pu laisser sceptique, s'il n'avait été contrebalancé par l'expérience de Claire, qui se solde par un cuisant échec. Un certain M. Seaborg, son premier client, qui sera d'ailleurs le seul, après avoir témoigné d'un empressement suspect, change subitement d'attitude pour adopter un comportement brutal :

« Come on ! Strip ! I pay. So behave ! » Et comme je ne me dépêche pas à son goût, il me secoue, m'arrache mes vêtements sans manières, me prend dans ses bras et me porte à sa chambre, me jette sur un vaste lit non défait. Puis vivement se déshabille et se rue sur moi. [...] Je proteste. Il me frappe, me crie des injures, me pénètre et atteint vite son plaisir en mêlant des obscénités à son haineux langage à bout de souffle. Il ne fait pas l'amour, il fait la haine (*SL*, 112).

À la fois rebelle et esclave, la prostituée offre, d'après Lori Saint-Martin, une image ambivalente « autour de laquelle se tissent les réseaux enchevêtrés du plaisir, du danger, du désir<sup>114</sup> ». Ni désir ni plaisir dans le cas Claire : le corps-marchandise de la putain rappelle ici la marchandisation du corps féminin par les formes de domination masculines, dont le viol et

<sup>113</sup> Line Chamberland, « Le lesbianisme : continuum féminin ou marronnage ? Réflexions féministes pour une théorisation de l'expérience lesbienne », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 139.

<sup>114</sup> Lori-Saint-Martin, *Contre-voix*, op. cit., p. 209.

la violence physique sont sans doute l'ultime accomplissement<sup>115</sup>. En cela, cette mésaventure rappelle d'autres relations houleuses que Claire a dû traverser depuis sa fuite. Celle avec Loris, en premier lieu, qui la bat sans ménagement avant de déclarer : « Es-tu à moi maintenant, garce ? » (*SL*, 77). Dans un motel sur la route de Cleveland, Bob, un résident de Boston, la drogue et profite de son corps. Elle se réveille le lendemain, sans souvenirs, un billet de vingt dollars laissé sur la table de chevet. La putain ne fait ainsi qu'exacerber une fausse vérité réaffirmée au quotidien : la femme est un corps sans âme que l'on peut acheter et subjuguier, un réceptacle offert au plaisir de l'autre. Dégoûtée par ce M. Seaborg, Claire quitte en catastrophe son *Helldorado* et repart vers Montréal, les illusions en miettes.

#### 3.4.4. Montréal, le sas de décompression

La mère, la religieuse et la putain. Claire a désormais assumé chacune de ces identités, qui semblent pourtant se renvoyer dos à dos. À Montréal, elle se prend une chambre à l'hôtel et erre dans les rues. La ville lui sert de sas de décompression avant son retour chez Paul, qui paraît de plus en plus imminent. Ce que suggère, lors de ses déambulations en zone urbaine, sa rencontre inattendue et quasi-surréaliste avec Edith, la jeune hippie loqueteuse qu'elle retrouve complètement transformée : « Edith en vison, boucles d'oreilles brillant de mille feux, et pas du toc. Edith grande dame aux gestes menus et gracieux » (*SL*, 131). Le changement radical de situation sociale et l'interversion des rôles annoncent l'impossibilité de tenir une position marginale permanente. Cette idée résume d'ailleurs l'essence des propos d'Edith, qui avoue qu'« [i]l y a diverses façons d'être libre » (*SL*, 135), qu'autrement dit, la liberté de la pauvreté n'est pas la seule valable et que le fait de s'entourer d'un bien-être matériel n'entrave pas nécessairement l'autonomie de la femme.

---

<sup>115</sup> Anne Brown, « La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 182.

L'idée fait tranquillement son chemin dans la tête de la narratrice, même si elle n'est toujours pas rassasiée du pouvoir que lui procure sa relation avec Loris, qu'elle revoit sitôt revenue à Montréal. Michelle Guérin exprime d'ailleurs éloquemment ce sentiment de puissance en ayant recours à un intertexte fondateur de la culture occidentale, celui du *Petit chaperon rouge*. Lors d'une conversation avec l'aumônier, la louve s'interroge sur le surnom qu'elle pourrait lui donner. Après avoir suggéré « mon loup » à Loris, celui-ci répond : « “Ce serait pour mieux te dévorer, mon enfant !” Il mime du geste et de la voix le loup du Petit Chaperon Rouge, mais je demeure figée : MOI je suis la louve... la louve dévorant un innocent... Loris est la victime sur mon chemin affamé et solitaire. Sur le sentier de la louve, l'agneau se croit loup, quelle pitié ! » (*SL*, 160. Majuscules de Guérin) Contrairement aux contes où la femme est représentée comme une « dormeuse », celui-ci offre d'après Hélène Cixous un des premiers modèles féminins de violation des règles<sup>116</sup>. Parce que le petit chaperon rouge se permet des détours avant de gagner la maison de sa grand-mère, ce que Cixous rapproche de la découverte de sa « forêt » subjective, elle viole en cela l'interdit prescrit par la culture. Elle sera d'ailleurs punie par le loup pour son méfait, rétablissant l'ordre spatio-symbolique patriarcal.

Bien que ses vêtements – chandail rouge et manteau à capuchon de même couleur (*SL*, 134) – l'associent discrètement à la jeune flâneuse de la fable, Claire s'identifie davantage au loup lui-même, dont on a vu qu'il était une espèce de double animalisé du Diable. Dans l'extrait précédent, il apparaît sous les atours de la femme fatale, par le truchement d'une féminité dévorante qui entraîne l'homme à sa perte. Dévoyé puis utilisé comme pis-aller sexuel, Loris paie au prix fort la duplicité de la louve. La situation est d'autant plus ironique qu'il personnifie la tradition chrétienne à l'origine même du mythe de la femme fatale<sup>117</sup>. Guérin joue donc sur un terrain qu'elle mime et mine simultanément. Pour Dominique

<sup>116</sup> Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 13, 1976, p. 6-7.

<sup>117</sup> Élise Salaün, *op. cit.*, p. 104.

Maingueneau, le personnage de la femme fatale se manifeste d'ordinaire dans le contexte d'un univers social de transition, « un monde entre deux mondes<sup>118</sup> » régi par des codes moraux traditionnels, mais suffisamment souple pour offrir une élasticité à cette même morale. Voilà pourquoi Élise Salaün voit dans les années 1960 et 1970 un terreau fertile à l'émergence d'un Éros transgressif dans le roman québécois<sup>119</sup>.

À l'instar de Rose, Claire décide d'approfondir l'expérimentation de sa sexualité et de son pouvoir de séduction. Désirant jouer les mangeuses d'hommes, elle revêt un ensemble moulant, se maquille et rejoint un bar quelconque, dans le seul but de séduire le premier venu. L'individu en question « a la peau olivâtre, les cheveux très noirs, le nez busqué » (SL, 162), traits stéréotypés que l'on devine être ceux d'un Amérindien, ce que confirme Claire par la suite lors de ses louanges : « Abénaquis, tu es beau, tu es d'une grande race. Je vous admire tous. Je vous envie même, à cause de votre esprit de liberté... » (SL, 163). Jean Morency a bien relevé cette adoration, selon lui sans grand fondement, de la contre-culture pour l'Amérindien, associé qu'il est aux spiritualités alternatives, à un mode de vie au diapason de la nature ou, dans ce cas-ci, à un modèle de liberté peut-être lié à la persistance d'un nomadisme atavique<sup>120</sup>. Figure spéculaire, il renvoie également la narratrice à sa propre condition marginalisée, lorsque celle-ci pense pour elle-même : « Nous sommes, nous les "Blancs"... des hivers éternels pour les premiers possesseurs du sol » (SL, 165). La liberté de l'Abénaquis, et celle de la louve pour qui les hommes sont des « hivers », se cantonne aux frontières délimitées par la stricte imposition de rôles prédéterminés.

Aussi l'« alternative nomade » ne peut-elle se confondre avec la simple errance<sup>121</sup>. Car le nomade sait dès le départ que ses pérégrinations le ramèneront vers la maison, ultime

<sup>118</sup> Dominique Maingueneau, *Féminin fatal*, Paris, Descartes, 1999, p. 12.

<sup>119</sup> Élise Salaün, *op. cit.*, p. 203.

<sup>120</sup> Jean Morency, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 93. Pour Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, la fascination de la culture hippie pour les autochtones prend plusieurs facettes : retour à la nature, volonté de « proximité avec les choses concrètes », attrait des spiritualités animistes, conscientisation écologique, etc. (Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *op. cit.*, p. 137 et 169).

<sup>121</sup> Bruce Chatwin, *Anatomie de l'errance*, Paris, Grasset, traduit de l'anglais par Jacques Chabert, 2005, p. 121.

destination. Claire le conçoit dorénavant; de nouveau lassée par la routine (*SL*, 164), dépassée par la fougue passionnelle de Loris, elle contacte son mari et lui fixe rendez-vous à Berthier. Situé à mi-chemin entre le Trois-Rivières de Paul et le Montréal adoptif de Claire, le village annonce géographiquement le cheminement psychologique parcouru par chacun d'eux, présage l'avènement d'un compromis. Leur conversation s'articule autour de leur mariage et de leur vie familiale. Tous deux ont fait leur bout de chemin, Paul le premier, qui souhaite le retour de sa femme, se montre compréhensif et conciliant : « je ne t'enfermerai pas si tu as le goût de repartir » (*SL*, 172). Claire réplique à son mari par une tirade tentant de redéfinir le pacte conjugal :

[J]e ne suis pas mordicus pour l'immutabilité du mariage. Il y a toutes sortes d'autres unions de nos jours. Des unions libres. Des mariages communautaires. Des unions entre personnes du même sexe. Je trouve ça aussi normal que le mariage, je n'ai pas l'esprit étroit... enfin, il ne l'est plus s'il l'a déjà été. Je dis comme toi : les gens qui se permettent de juger... sont des réactionnaires. À l'ère de la liberté, cela devrait avoir au moins disparu, cette vieille mentalité (*SL*, 173).

La rhétorique très appuyée du discours contre-culturel est frappante. Ses coutures sont d'ailleurs maladroitement dissimulées, tant Claire reprend en bloc l'argumentaire anti-mariage voyant dans la famille traditionnelle une institution caduque. Cela montre bien tout le trajet accompli par la narratrice qui, de petite bourgeoise frileuse s'est transformée en femme ouverte d'esprit, en phase avec la nouvelle époque libertaire. Si le voyage et la route lui ont permis d'expérimenter ce mode de vie anticonformiste, elle sent maintenant le besoin de revenir à la maison. Le dimanche de Pâques, elle le passe avec Loris, pour lui faire ses adieux. Elle retourne chez Paul le lendemain, journée de la résurrection du Christ, symbole de sa propre renaissance : « Le voyage a été long. Voilà ma ville. Trois-Rivières. J'arpente, nostalgique et curieuse, la rue des Forges. Tout est pareil mais différent, vu avec des yeux remplis de tant d'autres images » (*SL*, 181). Tout est pareil mais différent : la louve de Guérin laisse ainsi planer cette incertitude entre une désolante impression de défection et des lendemains plus prometteurs.



À long terme, Fournier l'avait bien vu, la marginalité semble une position tout simplement intenable. Telle la route qui, pour enivrante qu'elle soit, n'est jamais qu'une solution bien temporaire, même si la femme peut toujours espérer revenir transformée vers le patriarcat<sup>122</sup>. Dans *Le sentier de la louve*, cette métamorphose masque pourtant un problème insoluble avec l'idée de mener la bohème. Que Claire revienne régénérée après avoir transgressé tous les interdits, voilà qui est pour le mieux. En revanche, la révolution des structures de domination patriarcales, elle, n'a pas vraiment lieu. Autrement dit, tout se passe comme si, d'une certaine façon, Claire ne combattait pas dans la bonne arène, en substituant à sa marginalité de mère au foyer celle de la hippie en rupture de ban. Elle peut sans nul doute prétendre au changement; elle retourne néanmoins à un quotidien à peu de chose près identique. Cette circularité de l'entreprise trouve un prolongement significatif dans la démarche iconoclaste de Guérin, témoins les stéréotypes qu'elle dénonce. En jouant de ses griffes sur la mythologie judéo-chrétienne qu'elle souhaite compromettre, la louve ne peut que la reproduire simultanément. Les images réductrices de la mère et de la vierge sont contestées, puis remplacées par la figure d'Ève, rebelle primordiale dont l'origine n'en tient pas moins au modèle fondateur du patriarcat occidental. En général, l'intertexte biblique est on ne peut plus présent dans la trame symbolique du roman, ce qui contribue du même coup à lui accorder une influence que la romancière désire pourtant ébranler. On voit par le fait même à quel point les archétypes ont la vie dure et forment système.

On peut légitimement douter du succès de la démarche de Claire, dont l'ambition n'est pas tant de proposer des solutions que de dénoncer l'aliénation de la femme. En ce sens, son départ sur la route ouvre une brèche où la parole féminine s'autorise un droit de cité, libre des contraintes sociales qui pèsent sur elle et la musèlent. Comme les fées de Denise Boucher, la louve a soif, et sa radicalité en est garante. Si derrière la hippie refont surface les traits à peine maquillés de la redoutable séductrice inlassablement reprise par les fictions de la route

<sup>122</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 186.

masculines, un gouffre logique et idéologique l'en sépare : elle n'est plus synonyme de passivité, mais d'agentivité et son parcours est en cela éminemment politique. Ce faisant, *Le sentier de la louve* ouvre la voie aux auteures des générations suivantes, car bien que l'institutionnalisation du discours féministe concoure à son assouplissement à l'aube des années 1980<sup>123</sup>, le roman de la route féminin reste par la suite bien vivant. Il s'ouvre à de nouveaux chemins moins tortueux, sans pour autant renier ses origines.

### 3.5. *Évagabonde* au « Far Est » : maternité, filiation et routes de l'origine chez Francine Lemay

« - Si c'était à recommencer, te marierais-tu quand même ? - Certainement. Car, je te regarde et me dis que rien n'est perdu, que tu feras à ma place et mieux que moi ce que j'aurais désiré accomplir<sup>124</sup> ».

Écrit par Francine Lemay près de dix ans après le roman de Guérin, *Évagabonde*<sup>125</sup> confirme, si besoin il était encore, que les aventurières de salon en crinolines appartiennent dorénavant aux vestiges du passé. Auteure d'un essai intitulé *La maternité castrée* (1978), Lemay endosse de façon générale les revendications d'un féminisme radical et tente de démystifier le discours patriarcal de la « maternité-mission<sup>126</sup> », une conception d'après laquelle la mère doit se consacrer à l'amour oblatif de ses enfants et de son mari, quitte à nier ses besoins, ses envies, voire la totalité de son être. Contrairement à Guérin, qui se montre assez cinglante envers la vocation de mère et considère l'enfant comme le médiateur tyran du pouvoir masculin, l'essayiste nuance sa position en distinguant clairement le rôle de la mère de la fonction de ménagère : « Ce n'est pas la mère qui tue la femme, mais la ménagère qui nous fait vivre dans un état de stagnation. Être ménagère, c'est vivre en attendant le mouvement, les douces partances, les images avec des ailes pour nous entraîner vers les

<sup>123</sup> Diane Lamoureux, *Fragments et collages : essai sur le féminisme québécois des années 1970*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1986, p. 149.

<sup>124</sup> Gabrielle Roy, *op. cit.*, p. 146.

<sup>125</sup> Francine Lemay, *Évagabonde*, Montréal, VLB éditeur, 1981, 172 p. Les prochains renvois à ce roman seront intégrés dans le texte entre parenthèses et signalés par *É* suivi du numéro de page.

<sup>126</sup> Francine Lemay, *La maternité castrée*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1978, p. 17.

grandes marées du rêve<sup>127</sup> ». Dans *Évagabonde*, les grandes marées du rêve sont celles qui battent le littoral échancré de la Côte-Nord et de la Gaspésie où buissonneront, libres et légères, Annie, la narratrice, et sa fille Julie.

En plus de proposer une variation sur le couple alter ego, ce duo mère-fille permet de repenser la maternité en fonction d'un modèle de relation harmonieuse, de respect mutuel et d'interdépendance, tout cela au cœur d'une perception renouvelée de l'espace-temps routier proprement matriarcale et préœdipienne. En effet, alors que chez Guérin, Claire fait l'expérience violente d'une route soumise au joug conquérant de l'homme et de sa volonté de puissance, Annie et Julie procèdent à une véritable appropriation féminine de l'espace routier. La 138 de l'aller comme la 132 du retour dessinent alors les frontières d'une géographie entièrement féminisée, d'un univers de quiétude originelle ancré dans ce que je propose plus loin de nommer l'imaginaire *eastern* du roman québécois. Sous les représentations des paysages routiers, une sorte de mère cosmique se révèle qui signe l'aboutissement du travail de refondation généalogique entrepris par les deux protagonistes.

### 3.5.1. Parent et enfant sur la route : couple alter ego II

*Évagabonde* s'ouvre sur le divorce entre Annie, la narratrice de 27 ans, et Philippe, au moment de leur comparution devant un juge pour sanctionner leur décision commune de faire désormais vie à part. S'il s'agit sans doute d'un échec pour la femme, auquel il faut ajouter la perte récente de son travail, elle accueille néanmoins avec une pointe de détachement et de sarcasme – à l'endroit de l'institution du mariage surtout – cette soudaine volée de misères. Qu'à cela ne tienne : plutôt que de l'anéantir, ses insuccès la poussent à prendre congé de ses responsabilités et de Montréal pour une durée indéterminée. Lever l'ancre, appareiller vers la Côte-Nord en compagnie de Julie, sa fillette de quatre ans, et voir tout simplement où les mènera le chemin, telle est l'idée de départ. Le récit repose donc sur une trajectoire aléatoire

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 68.

menée par un couple parent-enfant, une actualisation particulière du couple alter ego qui implique sa logique propre. Le mode de couplage est ici compris au sens biologique, familial, puisqu'il arrive bien sûr que l'enfant soit un adulte, alors que le parent peut se comporter de son côté comme un « adolescent » étourdi. D'aussi loin qu'elle se manifeste, cette marque de généricité offre un prétexte pour aborder des questions de filiation, de transmission et de mémoire ou pour interroger l'expérience de la paternité/maternité.

Les personnages de Cormac McCarthy présentent à ce propos un exemple intéressant. Dans *La route* (2006), un homme et un enfant anonymes errent à travers les paysages post-apocalyptiques laissés par une catastrophe inconnue. Lentement, au rythme de leur caddie croulant sous un faix d'objets hétéroclites, ils confluent vers le sud, se cachant tant bien que mal des quelques derniers humains rôdant comme des ombres, menaçant comme des bêtes. Que transmettre à son fils quand plus rien ne subsiste autour qu'un monde de cendres fumantes ? Vaut-il même la peine de poursuivre la route, cette métaphore on ne peut plus judicieuse de la vie, en quête d'un espoir de continuité ? Si le père sait bien qu'il est vain d'espérer quoi que ce soit dans ce monde irrémédiablement disloqué, l'essentiel de son rôle consiste à convaincre son fils du contraire, afin de lui épargner l'angoisse de la mort et de la fin du monde. L'homme tente du coup de répondre aux nombreuses questions du fils tout en lui cachant l'implacable imminence de leur disparition : « Je peux te demander quelque chose ? dit-il/Oui. Évidemment/Est-ce qu'on va mourir ?/Un jour. Pas maintenant/Et on va toujours vers le sud ?/Oui/Pour avoir chaud/Oui/D'accord/D'accord pour quoi ?/Pour rien. Juste d'accord<sup>128</sup> ». Cet enchaînement rythmique et si typiquement enfantin de questions/réponses est un mode de conversation fréquent chez le couple parent-enfant : à travers ce rituel, c'est la suite du monde qui se joue.

---

<sup>128</sup> Cormac McCarthy, *La route*, Paris, Éditions de l'Olivier, traduit de l'américain par François Hirsch, 2008, p. 15.

Il arrive toutefois que la relation achoppe justement sur un défaut de communication. Parmi les équipages les plus touchants à avoir ratissé le continent à la recherche du fil rompu de la transmission filiale, le narrateur de Robert Pirsig et son fils Chris chevauchent en tête de liste sur leur motocyclette. Il est vrai que ce mode de transport porte très peu à la discussion et favorise plutôt l'introspection. Emmuré dans ses pensées, constamment absorbé par des débats philosophiques pointus, le narrateur livre à un moment cette confession ô combien lucide sur l'incommunicabilité de l'expérience humaine, fût-elle vécue dans la proximité la plus immédiate qu'offre une selle de moto : « J'ai vraiment l'impression que la vérité concernant mon fils est là, à portée de ma main, et qu'une espèce de rigidité d'esprit m'empêche de la saisir. Il y a des moments où nous semblons avancer sur des chemins parallèles, sans espoir de nous rencontrer<sup>129</sup> ». La réflexion est d'autant plus déchirante qu'elle montre la transparence d'un homme conscient de ce que son fils souffre de ses carences et de sa fragilité mentale. Au Québec, Pierre Gobeil offre un duo analogue avec *L'hiver à Cape Cod*, un roman de la déroute dans lequel Pierre (Gobeil ?), un écrivain reconnu, fuit le Québec enneigé de janvier en compagnie de Peter, son fils adoptif originaire de Port-au-Prince. En passe d'échouer sa cinquième année, l'enfant de dix ans doit négocier avec de graves troubles d'apprentissage, de dyslexie et de dysorthographe, soit le parfait curriculum du futur décrocheur. Pendant des mois, Pierre fait l'école sur la route à Peter, profite des endroits de la Nouvelle-Angleterre visités pour l'initier en douce à l'histoire et à l'anglais. S'appuyant sur les tristes conclusions d'*Indépendance* qui vaut en 1991 un Pulitzer à Richard Ford, Gobeil conclut malgré tout à l'échec de l'entreprise et déplore au moment de capituler le « gouffre sans fond qui peut séparer un père de son enfant<sup>130</sup> ». Comme quoi le voyage ne saurait être une panacée et qu'il reste des distances entre les solitudes que la route ne pourra jamais franchir.

<sup>129</sup> Robert M. Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Paris, Éditions du Seuil, traduit de l'américain par Maurice Pons, 1978, p. 264.

<sup>130</sup> Pierre Gobeil, *L'hiver à Cape Cod*, Montréal, Hamac, 2011, p. 126.

Les nombreux couples père-fils du roman de la route montrent, sous leur large variété, un réinvestissement des mêmes sujets et thèmes traités. Parmi eux reviennent l'engagement paternel, l'incompréhension intergénérationnelle, les relations problématiques au fils et les difficultés de la paternité. Si l'on quitte le domaine des mâles descendances pour aborder celui des lignées féminines, l'on se rend compte que les mères ont en général la maternité plus heureuse, bien qu'elles affrontent des situations similaires en présence de cette autre moi du duo mère-fille, d'ailleurs consigné à même l'expression anglophone « mother » : le terme sous-entend en effet la présence d'un moi (me) autre (other) qui est à la fois étranger et biologiquement familier<sup>131</sup>. Au sujet de ce type de couple alter ego, on ne peut passer sous silence la place fondatrice tenue par Gabrielle Roy avec *La route d'Altamont*. Dans le très beau récit de clôture qui donne son titre au recueil, Éveline et Christine sont à la recherche du petit hameau d'Altamont, lové dans l'intimité des collines Pimbina, seuls reliefs du Manitoba dignes de ce nom. Durant les tentatives subséquentes de retour à la minuscule bourgade, une sorte de rituel s'installe autour de la recherche de ce lieu désormais introuvable. Christine s'interroge d'ailleurs : « Dans ces collines si peu fréquentées y aurait-il eu deux routes : l'une, légère et heureuse, en parcourant les sommets; et une autre, inférieure, au bas des contreforts, qui n'aurait fait que côtoyer, sans jamais y entrer, le petit pays secret ?<sup>132</sup> ». La route au cœur double de Roy annonce déjà plusieurs facettes du couple mère-fille : établissement de liens de comaternage, cyclicité du récit, volonté de retour à l'origine représentée par le « petit pays secret » de l'extrait et, enfin, mécanismes de filiation, selon l'heureux néologisme de Gabrielle Frémont<sup>133</sup>. Ces quelques aspects annoncent les enjeux que traitera Francine Lemay une quinzaine d'années plus tard.

<sup>131</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 242.

<sup>132</sup> Gabrielle Roy, *op.cit.*, p. 153.

<sup>133</sup> Gabrielle Frémont « Traces d'elles. Essais de filiation », dans Barbara Godard (dir.), *Gynocritiques. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, Toronto, ECW Press, 1987, p. 85.



### 3.5.2. « [M]a magie, ma fatigante, ma magnifique présence » (É, 13) : Annie, Julie et les voies renouvelées de la filiation

« Quelle route avons-nous donc parcourue pour que cet enfant, si semblable à moi et en même temps si différente, se retrouve soudain à mes côtés ? » (É, 101).

Parler de la mère, de l'enfant, aborder la relation d'une mère à sa fille, revendiquer le droit à une maternité forte et à une féminité non moins décomplexée, ces visées essentielles orientaient déjà l'argumentaire de Lemay dans *La maternité castrée*. « Il nous faut redéfinir nos mères », insistait-elle, « retrouver leur puissance nichée au creux de l'histoire qui les a oubliées ou mystifiées<sup>134</sup> ». Pour l'essayiste, redéfinir la mère passe par une entreprise coextensive de redéfinition de la femme; élément passif, elle doit trouver sa voie vers l'action et l'acceptation d'elle-même. Pour la romancière, redéfinir la maternité est conditionnel à une réévaluation de l'importance de l'enfant, principale quoique innocente victime des discours sur l'aliénation de la femme/mère : « Parce qu'on nous a collé les enfants sur le dos pendant des siècles », de constater Annie, « nous craignons peut-être maintenant de les aimer. On nous a tellement répété que s'occuper d'eux était aliénant » (É, 35). Ces idées directrices cohabitent dans le roman dont le programme prolonge et esthétise celui de l'essai. Au tout début de son périple en effet, Annie fait une brève escale à la ferme laitière de ses amis Dominique et Louis, en bordure de Québec. Comparant l'apparent désarroi des vaches de l'étable à la béatitude de celles paissant, paisibles, dans le pré, elle s' imagine alors écrire le scénario d'un film « épique et légendaire » (É, 35) mettant en vedette des femmes et leurs enfants.

Vu son contexte idéologique de publication et sa perspective engagée, *Évagabonde* ne pouvait manquer d'aborder les thèmes de ce féminisme révisé qui fait souvent sentir sa présence par l'intermédiaire, justement, du didactisme stratégique que favorise le couple mère-fille. Version romanesque du scénario imaginé au vu de la troupe de bovinés, l'épopée d'Annie et Julie vise l'aménagement d'un espace de coexistence paisible entre mère et fille.

<sup>134</sup> Francine Lemay, *La maternité castrée*, op. cit., p. 145.

La refondation de liens nait ainsi de l'expérience de la route, de son espace de liberté et d'ouverture, mais aussi et surtout du temps matriarcal et préœdipien qu'elle permet symboliquement de réintégrer. Plusieurs analystes américaines du *road novel* féministe ont souligné cette symbolique de la route en tant que matrice et lieu préservé de la séparation œdipienne. Alexandra Ganser note à ce propos que les « narrative journeys of mothers and daughters on the road together, try to escape the oedipal drama Freudian psychoanalysis has cast women into, creating spaces outside of the normativity of the oedipal triangle<sup>135</sup> ».

D'après la théorie de la psychanalyse freudienne telle que synthétisée par Lori Saint-Martin, la féminité considérée « normale » est fondée sur le rejet de la mère par la petite fille, qui prend conscience à un certain moment de sa carence phallique, de sa castration, et lui tient rigueur de ce manque. Le lien primordial d'une généalogie féminine doit par conséquent être rompu pour que s'épanouisse la fillette et qu'elle devienne femme, préférant en cela la puissance phallique du Père et tentant de la retrouver plus tard chez son mari, puis chez son enfant<sup>136</sup>. La Mère, dans la pensée de Freud, est victime de la vision phallocentrique de l'auteur qui lui réserve des concepts tels que l'Œdipe et la Castration en l'associant à l'impuissance et à la passivité. Ces postulats sont aujourd'hui abondamment dénoncés et c'est évidemment dans le but de reconnecter les généalogies féminines refoulées qu'Annie a cru bon de son côté baptiser son automobile Évagabonde, en hommage à Ève, la première mère, à la fois mère des mères et mère sans mère. En plus de l'inscrire dans une tradition de voyage et de vagabondage féminine inédite, l'automobile ramène le couple mère-fille à l'origine de la maternité et de la filiation. Aussi le nouveau temps matriarcal et fusionnel instauré par la route, plutôt que d'encourager la jalousie et la compétition œdipiennes, cède-t-il aux valeurs d'égalité et de réciprocité.

<sup>135</sup> Alexandra Ganser, *op. cit.*, p. 111. Voir aussi Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 94 et suiv.

<sup>136</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 32 et suiv. Saint-Martin s'inspire de la lecture de Luce Irigaray.



Dans une atmosphère de tendresse et d'égard mutuel, le récit d'Annie et Julie aborde la transmission d'une vision du monde, laquelle s'effectue à la fois par les menus gestes du quotidien et par les questions incessantes que la curiosité enfantine pose à l'expérience adulte. Sexualité, amour, vieillesse et mort, aucun sujet n'est éludé, puisque l'enfant ne pratique pas l'autocensure et ne connaît qu'imparfaitement la notion de tabou. Dans une chambre de motel le long de la 132 par exemple, Annie et Julie prennent un bain après une journée de conduite éreintante. Intriguée par son sexe, la jeune fille en profite pour s'enquérir auprès de sa mère : « – C'est par là que je suis sortie, maman ? demanda Julie, tout en désignant son sexe rose. Et c'est par là que mon bébé sortira ? [...] Maman, est-ce que c'est mal de se toucher ? » (*É*, 121). Choquée par l'étroitesse d'une telle idée, Annie lui répond sous forme de commandement : « Touche-toi. Masturbe-toi. [...] Non Julie, il ne faut pas que tu te masturbes, il faut que tu te fasses jouir. Aime-toi » (*É*, 122). Si le verbiage de Julie exaspère à l'occasion sa mère, celle-ci lui répond en général avec une transparence peu adaptée à son interlocutrice. L'idéal égalitaire entre mère et fille y serait-il pour quelque chose dans la crudité du propos ? S'agit-il d'une conséquence au refus d'infantiliser l'enfant ? Toujours est-il que, la plupart du temps, Annie néglige l'usage des gants blancs et de la langue de bois, lui préférant la vérité nue et le franc-parler. Lorsque Julie lui demande par exemple s'il existe des dieux féminins, la narratrice répond sans ambages : « Non, Dieu a une queue. Mais il y a des déesses » (*É*, 117)...

Dans le roman, la relation d'écoute et d'échange s'étend aussi à un système de solidarités féminines que Lemay tente de renforcer lors de rencontres sur la route. Bien que les liens du sang y soient centraux, *Évagabonde* accorde une priorité comparable aux liens du cœur, au développement et à la démonstration d'un esprit de sororité entre chaque femme. L'apparition de la vieille Amélie au sortir d'une chambre de motel à Saint-Jean-Port-Joli se lit en ce sens. Annie, troublée à son réveil par la disparition de Julie, passe la porte pour retrouver la gamine en compagnie de la voyageuse, en train de discourir sur la vieillesse et la

mort : « – Alors tu vas garder tes rides ? – Alors je vais garder mes rides. – Alors tu vas mourir ? – Alors je vais mourir. Mais ça ne presse pas » (*É*, 139). Outre que ce dialogue rappelle étrangement celui du père et du fils de Cormac McCarthy, on peut voir que la route ouvre chez Lemay sur un espace de partage, qu'elle rapproche les générations et plonge les femmes dans une continuité transcendant les âges, une temporalité « qui constituait pour l'une le début et pour l'autre la fin » (*É*, 139). Reprenant les propositions de Julia Kristeva, Deborah Paes de Barros avance dans cette optique que les versions linéaire et téléologique du temps sont des représentations éminemment masculines; à l'opposé, le cours cyclique et répétitif des événements repose sur une conception féminine et, par extension, est assez caractéristique des roman de la route féminins<sup>137</sup>. On peut certes rejeter cette distinction en arguant de son essentialisme binaire. En tant qu'hypothèse de lecture, elle n'en trouve pas moins de multiples applications dans le roman de Lemay. En outre, discutant plus longuement de son parcours de vie, Amélie manifeste un passé conjugal similaire à celui d'Annie, marqué par le mariage et les naissances, puis par un lent oubli de soi. Amélie, de même que toutes les femmes rencontrées au cours du roman, sont donc un prétexte pour partager une condition particulière, une expérience de la féminité et de la maternité.

### 3.5.3. Les lieux d'une maternité à repenser

D'un point de vue chorésique, les lieux fréquentés lors du tour des côtes du Saint-Laurent répondent eux aussi aux impératifs du discours féministe sur la maternité et la féminité. Dans ce cas-ci, ils assignent surtout des fonctions à des personnages secondaires qui campent les positions ou les contre-exemples à partir desquels Lemay construit son raisonnement. D'ailleurs, le procédé verse parfois dans la harangue, l'idéologie affleure bien souvent par manque de subtilité, ce qui est fréquent avec la littérature engagée. Peu importe

<sup>137</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 103. Cette proposition a toutefois été relativisée plus haut, notamment avec l'exemple du cycle de la vie des hobos ou celui de la cyclicité constitutive des romans de la dérouté.

où et chez qui s'arrête le duo, Annie en profite chaque fois pour jeter un regard sur les rapports différents à la maternité qu'entretiennent ses hôtes. Hormis Dominique et Louis qui semblent former avec le petit Francis une famille où règnent égalité et bonne entente, la plupart des connaissances croisées correspondent à des situations conjugales et maternelles problématiques. Parmi elles, trois modèles de maternité peuvent être dégagés : ceux de la mère solitaire, de la mère « usine à féconder » (*É*, 91) et enfin de la « mère idyllique<sup>138</sup> ».

Dans un coin perdu de la Côte-Nord, sur une des rues clairsemées de Hauterive – aujourd'hui fusionnée à Baie-Comeau –, confinée à son funeste immeuble résidentiel, Suzanne vit seule en compagnie de son nourrisson de neuf mois. Lorsqu'Annie et Julie débarquent chez elle sans s'annoncer, celle que la narratrice connaît depuis son court séjour en cette terre de Caïn est quasiment plongée dans le mutisme. Pourtant, nulle maladie ne l'affecte, sinon la solitude lancinante générée par l'absence de son mari, ouvrier des lucratifs chantiers nordiques. Réduite au silence ou à quelques balbutiements par jour, cette Pénélope nord-côtière évolue dans un contexte qui l'arrache peu à peu à la raison. Suzanne donne littéralement l'impression d'être enterrée vivante, ce que le portrait de son appartement situé dans un demi sous-sol morose corrobore (*É*, 43). En fait, tout dans son environnement immédiat concourt à décupler son sentiment d'abandon, à commencer par le paysage nu de la Côte-Nord, ses villages en voie de disparition, la végétation desséchée et les arbres dispersés tremblant de leurs fragiles rameaux (*É*, 37). Mais que Suzanne demeure aux confins du désert nordique ou en plein centre-ville de Montréal a au fond peu d'incidence. La situation géographique, bien qu'elle insiste sur l'isolement de la mère, n'a que très peu à voir avec son insularité sociale, entretenue par la tradition qui voit en elle la gardienne du foyer et des enfants. En partant de chez sa bonne amie d'autrefois, Annie conclut par une sorte d'aphorisme résumant la leçon contenue dans cet épisode de retrouvailles : « Nous sommes toutes des exclues de nous-mêmes ou du monde » (*É*, 51).

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 53.

De Hauterive à Matane, un traversier met ensuite quelques heures à relier la rive nord à la rive sud du Saint-Laurent. Après un détour par Percé, Annie et Julie reprennent la route jusqu'au moment où *Évagabonde*, entre deux exigeantes montées, répand ses fluides sur le bitume. Le topos du bris mécanique, on s'en doute, entraînera l'action vers de nouveaux sentiers. Mère et fille prennent le bord de la forêt, progressent difficilement à travers les déclivités rocheuses et la végétation serrée, puis entrevoient, en débouchant de leur éprouvante marche, une « lumière, qui ressemblait à un phare placé au milieu du désert » (*É*, 90). Comme l'avance Bachelard, que Lemay cite d'ailleurs dans son roman, la maison illuminée constitue un havre de tranquillité pour le voyageur égaré, en plus d'être une composante incontournable des contes d'enfants perdus<sup>138</sup>. Enfants égarés dans la pénombre qui se jette bientôt autour d'elles, les voyageuses, sitôt gagné l'intérieur de la chaumière, rencontrent des figurants assez fidèles aux archétypes des contes traditionnels occidentaux. Quand la porte s'ouvre sur une note de grincement métallique, la vision qui s'impose à Annie tient d'abord du rêve douillet bercé par la chaleur du poêle à bois.

Au réveil le lendemain matin, le rêve se transforme rapidement en cauchemar : des odeurs de couches souillées flottent dans l'air tiède, une ribambelle d'enfants survoltés et hors de contrôle s'agitent en tous sens. La narratrice les voit sortir de partout, des placards, de la boîte à bois et des armoires, telle une colonie de vermine grouillante. Quand un jeune garçon affichant le visage des « mal-aimés, des sevrés d'amour » (*É*, 91) s'accroche à la jambe d'Annie, la mère complètement dépassée lève les yeux vers elle et déclare : « - Je sais. Celui-là n'a pas eu tout son quota d'amour, mais après les avoir logés et nourris, il ne me reste plus de sentiments. Je suis vidée, vidée » (*É*, 91-92). Probablement cette femme « usine à féconder » prendrait-elle volontiers la place de la mère solitaire. Comparé le vide et la froide tranquillité de l'appartement de Suzanne à Hauterive, sa maison est malpropre, encombrée, les vitres crasseuses filtrent une lumière blafarde sur le fatras d'objets qui jonchent le sol. En

<sup>138</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 113.

dépit des apparences, les premiers à souffrir du surmenage de cette pauvre âme sont les enfants eux-mêmes. Le lien peut être fait en ce sens avec l'archétype de la marâtre dans les contes pour enfants tels qu'*Hansel et Gretel* ou *Le petit poucet* auquel il est fait mention par la suite. Que dit ce passage, sinon que la négligence de la mère ne relève pas d'une attitude volontaire, mais d'un effet pervers de la surnaturalité ? Autrement dit, le comportement de la marâtre est peut-être moins ontologique que sociologique : « Elle avait le mal de produire », observe une Annie partagée entre la compréhension et le mépris, « le mal [...] d'être une mère débranchée de ses désirs, de sa soif, d'être une femme toujours habitée, même au plus creux d'elle-même, par la présence des enfants qui avaient lacéré son ventre et anéanti tout espace en elle et autour d'elle » (É, 91).

Outre Annie, les femmes ont décidément la maternité triste dans *Évagabonde* et la prochaine destination n'offre rien pour égayer ce portrait. De la petite enfance jusqu'à l'université, Marie a été la meilleure amie d'Annie, sa confidente, son âme sœur. En se rendant à Rimouski, la narratrice espère bien revoir cette complice perdue de vue depuis un bon moment déjà. Mais à son arrivée, le choc est brutal : Marie, apprend-t-elle de la bouche de Charles, son mari, est décédée après avoir avalé un cocktail léthal de somnifères. Partant, c'est essentiellement par le recours à l'analepse et par le témoignage de Charles que se présente le troisième type de mère, idyllique, que Lemay nomme aussi la « mère sublime<sup>140</sup> », issue d'une conception judéo-chrétienne de l'amour désintéressé, qu'il soit au service de l'homme ou de l'enfant. Ainsi que je l'ai noté plus haut lors de l'analyse de *Le sentier de la louve*, le prénom de Marie est associé à la mère vierge dont la dévotion est entièrement tournée vers son fils et Dieu le Père. Il se rapporte de plus à la littérature sentimentale, compte tenu du clin d'œil d'Annie à l'endroit de Delly (É, 112), pseudonyme de Jeanne-Marie Petitjean, une auteure à succès de romans de gare colportant le fantasme de l'amour courtois.

<sup>140</sup> Francine Lemay, *La maternité castrée*, op. cit., p. 47.

En route vers Rimouski et plus tard devant le mari et la fille éplorés de son amie disparue, Annie se souvient. Elle se rappelle notamment une conversation tenue plusieurs années auparavant, sur l'amour et l'abandon de soi : « [Marie] - Moi je ne crois qu'en une seule passion, celle que j'éprouve pour Charles. Je te jure que je n'aimerai que lui et, tous les jours de ma vie, je m'appliquerai à le servir et à le rendre heureux. [Annie] – Tu as la vocation d'une martyre ou d'une sainte. Moi, je ne servirai jamais Philippe » (*É*, 105). La narratrice profite de l'occasion pour critiquer dans son for intérieur l'idéal de l'« amour avec un A majuscule » (*É*, 112), amour inaltérable et éternel dépeint par des siècles de représentations populaires. Les exemples retenus par Lemay, comme ceux de Guérin, remontent eux aussi aux sources de l'imaginaire occidental; depuis les contes de Cendrillon, de la Belle au bois dormant et de Blanche-Neige, la femme ne trouve de réel principe vital que lorsqu'un prince nommé destin se met sur sa route pour lui accorder sa délivrance, en gage d'une fidélité totale, d'un dévouement vassalique. Et ce type d'amour est toujours inculqué aux femmes, selon Annie, comme la seule carrière envisageable, l'unique et ultime vocation dont elles disposent. Il confine cependant au tragique shakespearien quand Marie tombe amoureuse d'un autre homme et préfère aux demi-mesures le sommeil éternel : l'amour sera total ou ne sera pas.

Mère solitaire, mère-ventre, mère sublime; les trois modèles se posent plus d'une fois sur le chemin des vagabondes. Voyage d'observation destiné à critiquer les dérives de la maternité traditionnelle et application poétique d'une grille argumentative, la tournée d'été d'Annie et Julie appelle en même temps au retour à l'origine de la mère primordiale. Au diapason avec sa volonté de refonder les généalogies féminines, Lemay propose une vision féminisée et panthéiste de la nature, dès lors considérée comme une sorte de mère cosmique dont la présence se manifeste dans chaque parcelle d'espace et de paysage. Un lyrisme tellurique, en somme, qui témoigne d'une plongée dans la matrice du territoire et dont les

représentations, figures et valeurs se regroupent sous ce que je propose de nommer l'imaginaire du « Far Est » québécois.

### 3.5.3. Le « Far Est » québécois : un imaginaire inchoatif et féminin

Dans un recueil d'essais intitulé *Le retour du Peau-Rouge*, Leslie Fiedler consacre son premier coup d'envoi à un petit exercice intuitif de géographie littéraire<sup>141</sup>. L'essayiste remarque que, parmi les quatre points cardinaux, un seul est passé dans le vocabulaire courant pour avoir donné naissance à un genre particulier de la fiction : le *great west* a, bien sûr, engendré le western, qui est à l'imaginaire étatsunien ce que le thé, la pluie et le flegme sont aux insulaires britanniques. Mais, de poursuivre Fiedler, rien n'empêche de considérer les parents pauvres de la rose des vents à travers les spécificités qu'ils peuvent eux aussi dessiner. Il existerait donc selon lui des traditions insoupçonnées de « northern », de « southern » et de « eastern », où les cantons de la Nouvelle-Angleterre, le « deep south » miasmatique et marécageux de Faulkner et les venelles pavées du Vieux Monde remplaceraient la prairie verdoyante de l'intrépide vacher solitaire. Aux espaces du *eastern* seraient notamment liés des scénarios amoureux ayant comme cadre l'Europe mère, des récits écrits par les membres d'une communauté d'écrivains expatriés tels que T. S. Eliot et Ezra Pound.

Ce n'est pas tant le contenu des analyses de Fiedler qui m'intéresse que d'appliquer sa démarche au contexte québécois et à la géographie du roman de la route. L'hypothèse d'un *eastern* me semble d'autant plus stimulante que l'on parle depuis quelques années déjà de l'imaginaire du Nord dans les littératures septentrionales, et depuis plusieurs décennies du puissant rayonnement du western sur l'imaginaire occidental. Mais l'Est – la question se poserait pour le Sud – est-il de son côté condamné à un déficit de représentations ? Y-a-t-il une veine québécoise du *eastern* ? Si oui, de quoi parle-t-elle et quels sont ses espaces de

<sup>141</sup> Voir Leslie Fiedler, « Les quatre points cardinaux », *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 16-27.



prédilection ? À quels besoins ces espaces répondent-ils ? L'Est que j'envisage est à la fois géographique et, plus important encore, discursif. Il donne forme à un imaginaire particulier, c'est-à-dire à des représentations, figures et images récurrentes. Où commence-t-il, où finit-il ? Le roman *Sur la 132* qui m'inspire cette discussion ouvre de belles pistes de réflexion. Théo, le narrateur de Gabriel Anctil je le rappelle, fuit dans ce roman le monde hyper léché des publicitaires montréalais qui menace, après l'avoir tant attiré, de lui bouffer son âme et sa santé psychologique. Apparemment, l'idée d'un décrochage ne peut nulle part trouver de territoire plus fidèle à sa mesure qu'à Saint-Simon-de-Rimouski, un petit village accroché à la rive sud du Saint-Laurent, à pareille distance entre Rivière-du-Loup et Rimouski. Attablé dans un restaurant de Sainte-Foy à mi-parcours ou presque, Théo s'interroge sur ce proche passage vers le Québec rural du Bas-Saint-Laurent : « Je n'ai jamais dépassé Québec et le Far Est m'intrigue autant qu'il m'effraie<sup>141</sup> ». Derrière ces légères appréhensions, le narrateur décrète implicitement Québec comme ville-pivot, c'est-à-dire une sorte de seuil au-delà duquel le monde de l'Est prend racine, un monde assez différent en somme pour causer l'incertitude et le dépaysement du citadin.

À partir de Québec aussi, le fleuve gonfle ses eaux devenant peu à peu salines et s'étend aux dimensions d'une mer intérieure. Le Saint-Laurent, pour reprendre la formule de Pierre Perreault, est en fait une religion du paysage<sup>142</sup>; religion au sens étymologique de *religare*, qui signifie relier, le fleuve relie les êtres par une conscience transcendante et sert de principe unificateur à la culture québécoise. Il a nourri son imaginaire jusqu'à ce que, dépossédée par la conquête anglaise de cet axe générateur de rêves et de visions poétiques, elle se tourne vers d'autres espaces fondateurs. Ceux du Nord en particulier, où la geste héroïque a trouvé de nouveaux territoires pour racheter les déceptions vécues<sup>143</sup>. Bien entendu, il a depuis repris sa place dans la fiction : les écrivains se sont réapproprié sa

<sup>141</sup> Gabriel Anctil, *Sur la 132*, Montréal, Hélioïtrope, 2012, p. 90.

<sup>142</sup> Pierre Perreault, « Notes préparatoires à *La grande allure* », dans Vincent Lambert et Isabelle Miron (dir.), *J'écris fleuve*, Montréal, Leméac, 2015, p. 160.

<sup>143</sup> Luc Bureau, *La terre et moi*, Montréal, Boréal, 1991, p. 206.



présence en l'associant bien souvent à la mer. La mer de son côté est l'archétype maternel par excellence et le Saint-Laurent, malgré ce que laisse penser son genre grammatical, tire lui aussi ses propriétés symboliques de la féminité. Ainsi, lorsque Théo demande à un résident du bas du fleuve s'il croit que le Saint-Laurent est une femme, la réponse de l'homme semble aller de soi : « J'me suis jamais vraiment posé la question. Pour moé, ça toujours été évident<sup>145</sup> ». Fleuve et mer renvoient à l'origine, celle de la fondation du pays et de ses lieux de mémoire, celle, archétypale, de la maternité marine<sup>146</sup>. Ils incarnent, selon les cas, des forces tranquilles et apaisantes, prennent place dans le temps mythique et circulaire des commencements; ils lient le présent au passé et irriguent un monde fabuleux peuplé de contes et de légendes. Ensemble, ils sont les axes autour desquels se déploie l'imaginaire de l'Est, ils en sont la colonne vertébrale.

Le roman de la route a ceci de révélateur qu'il permet une vue comparative des espaces qu'il parcourt et, par le fait même, confronte entre eux les lieux quittés, parcourus et élus par les personnages en faisant ressortir les valeurs de chacun. Je me permets maintenant d'avancer une hypothèse générale que j'aurai ensuite le loisir de creuser : dans le roman de la route québécois, l'appétit d'aventure, la soif de nouveauté et d'expériences inédites se comblent généralement en mettant le cap vers l'Ouest; les rêveries du repos, selon l'expression de Gaston Bachelard, la force de recueillement qui rappelle le voyageur au sein maternel de la terre et à l'origine de lui-même, ce mouvement trouve quant à lui son pôle d'attraction vers le Québec rural de l'Est. À l'Est se vivent tant la quête amoureuse et la recherche de sérénité que la « fuite vers les origines, ce retour à la case départ<sup>147</sup> » évoqué par un Théo aux yeux rêveurs. Historiquement, le retour à la case départ est également l'apanage de bon nombre de déserteurs attirés par le soleil rénovateur de l'Ouest; cette quête de renouvellement, fondée sur une table rase du passé, est cependant tout entière dirigée vers

<sup>145</sup> Gabriel Anctil, *op. cit.*, p. 311.

<sup>146</sup> Gaston Bachelard, « L'eau maternelle et l'eau féminine », *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 156.

<sup>147</sup> Gabriel Anctil, *op. cit.*, p. 66.

l'avenir. Au contraire, les personnages qui choisissent les sentiers de l'Est font table rase d'un présent dans le but de s'évader vers le passé.

Qui plus est, par sa présence maternelle et consolante, la mer offre un réconfort aux nombreux voyageurs déroutés par la vie. Dans *Les sœurs d'Io* par exemple, Marguerite tente d'oublier son amoureux en fréquentant les eaux lénifiantes du golfe : « Je suis assise sur le quai depuis une heure, solidement immergée dans le spectacle de la mer. Née à l'intérieur des terres, d'où me vient cette toquade, cette envie du littoral d'un océan pour y respirer à l'aise ? On dirait que je m'allège, que je me déploie devant l'horizon de la mer. Mer... mère... Corrélation des homonymes ?<sup>148</sup> ». Partie de Montréal, c'est aussi vers le bout des terres gaspésiennes et le fleuve que se tourne la narratrice déconfite d'Hélène Ouvrard dans *L'herbe et le varech* : « On vient ici pour se trouver comme une pierre parmi les galets de la plage, comme un filet d'eau parmi toutes les eaux qui gonflent le fleuve, pour retrouver en soi l'être originel, l'être antérieur, l'être des éternels recommencements<sup>149</sup> ». Sachant que plusieurs féministes des années 1970 joignent l'acte à la parole, qu'elles se réunissent elles aussi en réseaux d'écrivaines parmi lesquels circulent idées et théories<sup>150</sup>, on pourrait croire que cet investissement de l'imaginaire du Far Est relève d'un effet de mode. Il traverse cependant les époques et s'étend aux romanciers tant féminins que masculins, aux personnages des deux sexes qui, à l'instar d'Annie et Julie, amorcent un repli stratégique vers eux-mêmes, un retour aux sources de l'être originel.

### 3.5.5. Cartographier l'origine : isomorphisme de la maternité et de la renaissance

Dans *Évagabonde*, les représentations de l'origine s'articulent autour d'une axiologie de la sécurité et de la douceur, en empruntant les multiples formes de la maternité et de la mise au monde. Le premier espace à offrir une telle plongée dans les valeurs de la tranquillité

<sup>148</sup> Thérèse Bonvouloir-Bayol, *Les sœurs d'Io*, Montréal, HMH, 1979, p. 35.

<sup>149</sup> Hélène Ouvrard, *op. cit.*, p. 18.

<sup>150</sup> Gabrielle Frémont, *op. cit.*, p. 88.

féminine est sans contredit la voiture d'Annie. Éminent symbole phallique de la Loi du Père<sup>151</sup>, l'automobile est transformée chez Lemay en une sorte de matrice protectrice et bienfaisante, « un utérus mécanisé », une « mère au corps de tôle » (É, 87) qui rompt avec la virilisation des représentations traditionnelles<sup>152</sup>. En roulant dans la voiture du Père, la romancière démonte par conséquent cette « mécanique masculine huilée de longue date<sup>153</sup> » à laquelle un camionneur indélicat prête sa voix dès le départ de Montréal : « Vous ne pouvez pas apprendre à conduire ! Maudites femmes au volant, y faudrait vous enlever vos permis de conduire ! » (É, 16). La dimension libératoire de l'automobile trouve par le fait même écho dans la quête d'émancipation féminine. Évidemment, ce n'est pas un simple permis de conduire qui est ici en jeu, mais l'autonomie et l'autodétermination, bref, la possibilité de conduire sa propre vie. Une semblable volonté amène Marguerite, dans *Les sœurs d'Io*, à désigner sa vaillante petite Volkswagen du nom de Tête de Pioche, en référence à la revue féministe éditée jusqu'en 1979, faisant de l'automobile ni plus ni moins que le véhicule de la libération de la femme.

L'automobile-utérus fait en plus office de machine à voyager dans le temps en suivant cette trajectoire involutive qui conduit vers l'origine et la maternité. Et le fleuve, une fois de plus, est le point de départ de ce retour aux sources, l'ombilic reliant les voyageuses à la matrice du territoire : « Enfin je retrouvais mon pays », constate Annie en s'accordant aux lentes pulsations du Saint-Laurent, « celui qui est attaché à moi par des milliers de cordons ombilicaux qui me poussent de partout » (É, 16). À l'instar des exemples cités plus haut, le fleuve amniotique est ici aussi « douceur, sagesse et paix » (É, 17), il possède les caractéristiques maternelles, ayant porté et nourri la narratrice comme une mère berce son

<sup>151</sup> Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *L'automobile : un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006, p. 59.

<sup>152</sup> Un article de *La Patrie* expose bien le partage traditionnellement sexué des tâches afférentes à la voiture : « L'auto joue un tel rôle dans la vie moderne qu'on peut la considérer comme faisant partie de la "maison". Veillez, Madame, à ce qu'elle soit toujours pimpante : si le côté machine appartient à Monsieur, le côté salon est bien à vous » (*La Patrie* cité par Olga Duhamel-Noyer et David Olivier, *Motel univers*, Montréal, Éditions Hélioïtrope, 2006, p. 15).

<sup>153</sup> Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie, USA*, Paris, Hoëbeke, 2011, p. 168.

enfant. L'eau, élément liquide nourricier, se confond en même temps avec le lait, est particulièrement propice aux métaphores lactées<sup>154</sup>. Annie déclare d'ailleurs avoir, enfant, « tété ses mamelles » (*É*, 17), tandis que, adulte, elle s'est empressée, lors d'une cérémonie de baptême informelle, de lui présenter Julie après sa venue au monde, comme s'il s'agissait d'un membre de la famille.

Le fleuve incarne cette présence bienveillante qui remonte avec les voyageuses vers la campagne, autre lieu primordial d'une tranquillité utérine. Comme dans le roman de Fournier, la nature s'oppose chez Lemay à la ville, en vertu de cette sensibilité écoféministe et contre-culturelle braquée contre la pollution et la cadence effrénée de la ville. À Montréal, Annie a l'impression d'être l'une de ces vaches d'étable du cheptel de Dominique, une bête triste nourrie au macadam et au monoxyde de carbone. La campagne, au contraire, offre une bonne dose de solitude et de calme enveloppant, elle distille les odeurs de l'origine parmi lesquelles la narratrice dit pouvoir s'« enfanter à nouveau » (*É*, 19). L'expression s'« enfanter à nouveau » témoigne en même temps de la volonté d'Annie de se replonger dans sa petite enfance, au début de son existence. C'est du moins ce que l'on comprend de ce détour effectué vers sa maison natale, un détour étrange, entremêlant rêve et réalité, alors que la narratrice passe devant le village qui lui a « servi d'utérus pendant toute la durée de [s]es mutations d'enfant et d'adolescente » (*É*, 20). Dès les premières pages, on remarque ainsi l'insistance accordée à la féminisation des lieux et à la logique de l'imbrication spatiale à laquelle ressortit la visite fantasmée du foyer de la jeunesse, qui ne fait que trahir l'envie de retourner vers la mère<sup>155</sup>.

Selon Bachelard, la route des origines transite presque invariablement par les chemins vicinaux de l'enfance<sup>156</sup>. Cette constatation ne saurait mieux s'appliquer à *Évagabonde*, compte tenu de son entreprise de refondation généalogique et de la position de l'auteure à

<sup>154</sup> Gaston Bachelard, « L'eau maternelle et l'eau féminine », *op. cit.*, p. 158.

<sup>155</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 122.

l'égard des relations mère-fille. Lorsque j'ai abordé le sujet de la filiation dans la partie précédente, j'ai consciemment esquivé la question de l'apport de l'enfant pour l'adulte. Mais il faut bien se garder de penser que le rapport mère-fille est univoque, que l'apprentissage circule exclusivement de celle-là vers celle-ci. De nombreux passages abordent l'importance des enseignements de l'enfant, une idée déjà en germe dans *La maternité castrée* : « L'éducation, qu'est-ce que cela signifie ? L'enfant éduque les parents autant qu'il est éduqué par eux<sup>157</sup> ». Au même titre que l'essai de Lemay, son roman insiste sur la part d'innocence et de spontanéité juvénile qu'il faut conserver pour s'épanouir. Et pour ce faire, aucun professeur n'est mieux indiqué que l'enfant lui-même.

La pureté de cœur, la capacité d'émerveillement et la faculté d'imagination créatrice sont trois aspects sur lesquels portent les leçons de la jeunesse. On peut résumer cette posture, qui relève aussi du mantra contre-culturel, par une expression assez répandue au cours des années 1970, surtout chez les initiés des spiritualités orientales : le troisième œil, synonyme chez Lemay d'une espèce d'imaginaire pré-rationnel propre à l'enfance (*É*, 77). Instructive est à ce propos la rencontre entre Annie, Julie et le clown Verbus Totiche, François de son vrai nom, sur une plage de Percé. L'apparition de l'amuseur évoque la fameuse scène lors de laquelle *Le Petit Prince*, sorti de nulle part en plein désert, s'adresse à l'aviateur pour lui demander de lui dessiner un mouton. Cette fois, c'est plutôt l'homme qui s'approche de Julie pour l'interroger sur ce qu'elle dessine. Puis la fillette médite un instant, avant de déterminer qu'il s'agit d'une planète sur laquelle se trouve non pas un mouton, mais une chèvre (*É*, 72). On se souvient que le classique de Saint-Exupéry, sous l'apparente légèreté du conte, condamnait la rationalité de l'adulte et l'inévitable désenchantement du quotidien qui s'ensuivait de cette rationalisation. Il convenait plutôt de cette leçon voulant que les choses essentielles en ce monde doivent être vues avec les yeux du cœur, sorte d'équivalent au troisième œil décrit par Lemay. À y regarder de plus près, Annie tire de semblables

<sup>157</sup> Francine Lemay, *La maternité castrée*, op. cit., p. 64.

conclusions en accusant le monde d'avoir tout codifié et mesuré selon les lois scientifiques (É, 77).

« Je voulais me nourrir de cette beauté d'enfance », confie plus loin la narratrice, « la dévorer non pour l'engloutir ou pour la détruire mais [...] afin d'être plus belle et plus vivante à mon tour » (É, 124). Le principe de la maternité apparaît ici antithétique, car devenir mère suppose un rite de passage, celui qui conduit officiellement à la condition parentale; or, le contact avec l'enfant peut aussi devenir, d'après Lemay, une source vivifiante de rajeunissement. Voilà donc un moyen de plus de retourner à la prime enfance, voyage pour lequel la compagnie de Julie est si cruciale. Annie s'« enfante » d'ailleurs à répétition, pour reprendre ses termes, enfantements dont le rituel épouse chaque fois la symbolique de la parturition. Les paysages sont mis à contribution et la nature devient du coup le siège même de la Maternité suprême. En cela, *Évagabonde* ne fait pas figure d'exception; comme le fait valoir Deborah Paes de Barros pour les romans de la route féminins, les paysages sinon la route elle-même servent bien souvent de métaphore à l'enfantement<sup>158</sup>. Pour ce faire, Lemay mobilise de son côté les images du franchissement et du passage, notamment durant cet épisode de randonnée forestière qui succède au topos du bris mécanique mentionné antérieurement. Annie et Julie progressent alors à travers un goulet étroit creusé entre « deux collines qui ressemblaient à des fesses de femme qui aurait voulu retenir en elle ses enfants » (É, 88). Loin d'être des plus subtiles, cette poétique de la régénération procède plutôt par une accumulation d'images suggestives. Arrivées au bout de ce corridor de roc, les deux aventurières encaissent par exemple les foudres d'un orage, comme si la montagne crevait ses eaux après s'être dilatée devant leurs yeux.

La nature gaspésienne n'est pas la seule à faire l'objet d'un tel traitement allégorique. Les infrastructures routières s'y prêtent plutôt bien, dont un motel où trouvent refuge mère et fille en revenant de Rimouski. Dans leur chambre humide et mal éclairée, elles prennent un

<sup>158</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 112.

bain afin de se réchauffer, laquelle baignoire se transforme aussitôt en ventre maternel pour leur donner une de fois plus l'impression de revivre leur genèse. Annie imagine à ce moment précis des cercles qui engendrent des cercles, des demeures à l'intérieur d'autres maisons, des fillettes pelotonnées au creux d'entrailles maternelles (*É*, 122), avant de constater, sur le mode de la révélation : « J'étais mère, porteuse de vie, celle qui permet au chaînon de l'espèce humaine de ne pas s'interrompre : Julie était fille, en puissance de maternité, en puissance de faire naître en elle la mère et l'enfant » (*É*, 126). Les cercles concaténés et les femmes enceintes sont liés par ce mouvement de circularité de la vie qui engendre la vie et attestent jusqu'à un certain point de l'interdépendance de toutes choses.

Maternelles et accueillantes, les maisons ancestrales égrenées le long de la route qui troue St-Jean-Port-Joli ne veulent pas dire autre chose lorsqu'elles reprennent soudain vie devant le regard d'Annie. Face à ces présences anthropomorphisées, la narratrice est encore une fois tirée vers le passé et le rêve, voit bientôt éclore de ces girones les enfants de toute une nation, autant de constructions qui ont couvé la population du Québec (*É*, 146). La narratrice prend dès lors conscience de ce qu'elle porte en elle non seulement l'amour de sa fille, mais aussi le souvenir des femmes qui l'ont précédée au cours de cet enchaînement généalogique sans fin qu'elle perpétue (*É*, 147). Tout au long du voyage, les lieux se télescopent de cette façon, en un jeu de poupées russes spatiales, l'espace matérialisant ce principe féminin d'éternel recommencement, comme si chaque lieu donnait naissance à un autre, et ainsi de suite, jusqu'à rejoindre la mère des mères, l'immensité cosmique.

Une fois passée cette série d'éveils mystiques, le voyage tire à sa fin. On aura toutefois droit à une apothéose finale au cours de laquelle Annie et Julie vivent un dernier exercice de communion spirituelle, de fusion hiérogamique. Divinisée en plus d'être féminisée, la nature, grande déesse primordiale officiant de son ubiquitaire présence, est alors au centre d'une espèce de culte cosmique. Commentant les écrits de Jovette Marchessault, Gloria Orenstein parle à propos de ce même type de vision cosmique de féminisme-matristique. Le féminisme-



matristique est ancré dans un univers qui n'est plus anthropocentrique, mais s'offre au lecteur par l'entremise d'images féminines, un univers où les espèces animales – y compris l'humain – et végétales vivent en harmonie, sur un pied d'égalité<sup>158</sup>. Il n'est qu'à prendre connaissance de l'incipit de *Comme une enfant de la terre*, le roman de la route cabalistique de Marchessault, pour mieux saisir de quoi il retourne de cette vision : « Je suis d'origine céleste et je suis née à Montréal dans les années trente. Depuis l'instant de ma naissance, la source vive qui m'éclabousse l'âme me retient de poser le geste qui trancherait mes racines telluriques<sup>159</sup> ». Niche céleste, âme suspendue à mi-chemin entre les hauts domaines stratosphériques et les racines telluriques : à l'aide de ce vocabulaire ésotérique se construit la féminité cosmique de Marchessault, mais aussi de Lemay.

On comprend que le cycle spatial, la trajectoire et le temps du voyage, sont bientôt prêts d'être refermés sur eux-mêmes au moment où Annie et Julie repassent devant le village natal de la conductrice. Un signal est cependant lancé par Évagabonde, qui s'arrête devant cette île surnageant (*É*, 156) au milieu du Saint-Laurent, symbole de l'origine par excellence. Plus loin près de la berge, un arbre attire la narratrice, second symbole du centre qui a pour particularité de relier la terre au ciel, de connecter la femme à l'espace cosmique. Rapidement, Annie renoue avec cet arbre qu'elle sent « connaître depuis [s]on origine » (*É*, 157), jusqu'à ce que les membres, branches et racines ne fassent plus qu'un. La suite recrée une atmosphère éthérée analogue à celle de l'extrait de Marchessault, notamment quand la narratrice évoque un espace de fusion compris « à mi-chemin entre le temps des Dieux et le temps des hommes. Nous étions parcourus par la même sève », note-elle ensuite, « par le même mouvement, par les mêmes saisons, par le même appétit de dévorer la lumière, la pluie, et de se barbouiller avec toutes les particules liquides que crachent le ciel » (*É*, 158). Le point culminant de cette

<sup>158</sup> Gloria F. Orenstein, « Les voyages visionnaires de trois créatrices-matristiques : Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et images*, vol. 16, n° 2, (47) 1991, p. 257.

<sup>159</sup> Jovette Marchessault, *Comme une enfant de la terre I. Le crachat solaire*, Montréal, Leméac, 1975, p. 11.



dérive vers les origines conduit la mère à devenir pure matière, arbre fouillant la terre en embrassant le ciel.

Partie avec le fleuve, Annie revient à contre-courant vers le lieu de son départ. Ses rêveries l'entraînent alors au beau milieu de celui-ci, tandis que de ses seins jaillit le lait maternel qui remplit et remonte le cours d'eau (*É*, 161). Après avoir tété aux mamelles du Saint-Laurent, tout se passe comme si la mère en elle réalisait qu'à son tour, elle était en mesure d'enfanter le monde et de le nourrir. Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La narratrice semble avoir trouvé l'application la plus concrète à cet axiome de Lavoisier : la vie est un cycle où rien ne meurt mais tout se métamorphose, où tout est question de transmission, de re-crédation, de filiation. Le féminisme cosmique de Lemay débouche ainsi sur la saisie d'une maternité forte, épique et légendaire, comme l'appelait de ses vœux Annie durant son passage chez Dominique. Si certaines critiques ont pu voir dans le féminisme-matristique une façon détournée de rejouer la vieille dichotomie femme/nature contre homme/culture<sup>161</sup>, et d'ainsi en réaffirmer l'emprise sur les mentalités, elle n'en demeure pas moins libératrice en ce qu'elle officialise la prise de pouvoir féminine. Une prise de pouvoir symbolique qui se double chez Lemay d'une ultime naissance de la femme, celle de sa venue à l'écriture. De retour chez elle, Annie s'attache en effet à consigner par écrit le récit de ses aventures au Far Est. La mise en abyme finale présente alors les phrases de l'incipit d'*Évagabonde* : « Fuir. Partir. Glisser dans le décor en attrapant des odeurs, des sourires, des mots, des silences. Boire à même la chaleur animale de l'été. Se métamorphoser, au fil du temps et de l'espace que l'on pénètre » (*É*, 171). Écriture du voyage et voyage de l'écriture se confondent, pour qu'une fois de plus et pour la dernière fois, la boucle soit enfin bouclée.

---

<sup>161</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op. cit., p. 246.

## Conclusion

La fabula préfabriquée présentée au cours de ce troisième chapitre a laissé place à des personnages devant négocier avec un sentiment de défaite. On a en effet pu croiser sur les sentiers de la déroute une communauté d'infortunés, de laissés-pour-compte révoltés par la société qu'ils ont convenu de désert, de maris et de femmes blessés et blasés de leurs responsabilités familiales et d'amoureux éconduits. La déroute est aussi dérive, en ce sens que le voyage se trouve la plupart du temps soumis à la bonne ou mauvaise étoile du voyageur, aux aléas de la route, des rencontres et de l'événement. Les romans de Fournier, Guérin et Lemay ont en plus permis d'aborder de nouveaux types de personnages dont certains reviendront dans la suite de cette thèse. Le vagabond solitaire et étranger derrière le hobo, la ménagère en fuite derrière la hippie et enfin le couple mère-fille, autre version du couple alter ego présenté dans le chapitre précédent, ont tous fait l'objet d'une analyse. En ce qui concerne l'espace, les romans suivent la vague de la décennie 1970 en exploitant plus ou moins explicitement l'opposition entre ville et campagne, cette dernière étant d'ailleurs synonyme d'un mode de vie plus sain, moins dégénéré. *Le sentier de la louve* et *Évagabonde* profitent de l'agencement choréistique des lieux pour assigner des rôles symboliques. Chaque endroit visité est en effet une occasion de remettre en question des archétypes tantôt féminins – mère, vierge et putain – comme chez Guérin, tantôt maternels – mères solitaire, usine à féconder et idyllique – comme chez Lemay. Les images de féminité et de maternité donnent d'ailleurs forme à l'imaginaire du Far Est québécois, que l'on retrouvera dans le quatrième chapitre, consacré celui-là aux romans de la quête.

## CHAPITRE IV

### LE ROMAN DE LA QUÊTE

« Il ne faut surtout pas interrompre la quête car le sel de la vie est en jeu. Pendant ce temps, derrière la porte close, le rêve tape du pied<sup>1</sup> ».

Depuis Gilgamesh jusqu'à Jack Waterman, depuis Ulysse jusqu'au valeureux Pissenlit d'Alain Poissant, l'archétype de la quête forme le socle narratif d'une longue tradition de récits puisant aux sources de l'imaginaire humain. Aussi certains utilisent-ils les deux vocables comme des réalités interchangeables : pas de récit sans quête, pas de quête qui ne soit un récit. Ancrée au plus profond des structures de l'imagination, la quête remonte à la pensée archaïque, à une époque où les visions du monde sont imprégnées par les mythologies en vigueur, ce qui a pu donner naissance au héros à toute épreuve de l'épopée initiatique<sup>2</sup>. Cette version du mythe adaptée au héros romanesque, Joseph Campbell la nomme « monomythe » et la résume à une structure à trois temps comprise entre les étapes de séparation, d'initiation et de retour. Suivant ce schéma, un héros quitte son monde familier pour s'aventurer dans un univers inconnu. Il croise en chemin des forces antagonistes, fait face à l'adversité dont bien sûr il finit par triompher. Il revient chez lui, transformé par le savoir acquis, la sagesse et la force que lui a conférés sa réussite. Comme le soutient Ihab Hassan, malgré tous les efforts de formalisation, il n'y a guère de texte idéal de la quête, un

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Le Bourhis, *Les heures creuses*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, p. 214.

<sup>2</sup> Les travaux d'Ihab Hassan m'inspirent cette introduction. On consultera son ouvrage entièrement consacré à la question de la quête. Voir Ihab Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, 206 p.

canevas narratif exploité, entre autres, tant par les romans picaresques et d'aventures que par les récits policiers<sup>3</sup>. Le modèle de Campbell souligne néanmoins quelques aspects complémentaires qu'il est important de mentionner compte tenu de leur exploitation récurrente par le roman de la route : l'idée de dépaysement, de mouvement et d'acquisition d'un savoir dispensé par l'expérience, qu'elle s'avère au final heureuse ou désastreuse.

Il est aussi instructif de se reporter à la définition étymologique de la quête. Le terme vient en effet du latin *quaerere*, qui signifie « chercher ». Pour se donner une meilleure idée, on peut encore consulter quelques-uns de ses synonymes : ambition, appel, appétit, aspiration, but, attrait, etc. La nomenclature des termes apparentés pourrait s'étirer sur plusieurs lignes, mais l'essentiel, en ce qui concerne ce chapitre, est déjà fortement suggéré : contrairement à la cavale et à la déroute, les romans de la quête poursuivent bel et bien un *but*. C'est d'ailleurs là, selon Deborah Paes de Barros, leur principale caractéristique<sup>4</sup>. D'un point de vue logique, ils sont a priori les seuls à introduire une détermination téléonomique dans le récit. Sur l'échelle de Paul Ricoeur, les romans de la quête se tiennent donc, de façon générale, plus près du pôle de la motivation sans causalité que de la causalité sans motivation. Cela signifie également que le mouvement sur la route est soumis cette fois-ci à un tropisme centripète : le but, quel qu'il soit, est alors associé à une attirance pour un lieu, prétexte pour la traversée qui, elle-même, est souvent prétexte au développement d'une intrigue seconde.

Une des difficultés qui se présente avec cette classe de romans est la quantité virtuellement inépuisable des objets de la quête ou, pour renouer avec la terminologie de l'action intentionnelle, des motifs et mobiles du voyage sur la route. Ce que j'appelle l'intrigue seconde présente, quant à elle, des scénarios en nombre plus restreint. Je m'explique. Si on prend l'exemple de *La tournée d'automne* (1993) de Jacques Poulin et qu'on pose la question « pourquoi le Chauffeur de bibliobus part-il sur la route ? », le premier

<sup>3</sup> Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 97.

<sup>4</sup> Deborah Paes de Barros, *Fast Cars and Bad Girls : Nomadic Subjects and Women's Road Stories*, New-York, Peter Lang, 2004, p. 81.

motif auquel on pense est : *pour* distribuer des livres dans les localités longeant le Saint-Laurent, de Québec à Québec en ralliant les deux rives. Pourquoi ? *Parce qu'*il s'agit de sa tâche en tant qu'employé au service du ministère de la Culture : voilà pour le mobile. Dès le début, la quête est donc très bien circonscrite dans l'espace et dans le temps, son but est clair, l'itinéraire du Chauffeur l'est tout autant. Or, celui-ci a beau ambitionner de boucler sa tournée estivale en effectuant le trajet de la Côte-Nord vers le Bas-du-fleuve, il est distrait de son objectif au moment où il rencontre Marie, gérante d'une fanfare originaire de Tournon qui le fascine par sa tranquille beauté. La liste des priorités est par le fait même révisée, de sorte que l'histoire d'amour naissante, avec cette lenteur si envoûtante que l'on reconnaît volontiers à Poulin, canalise dorénavant l'attention du récit et du lecteur. Dès lors, il ne s'agit plus de savoir si le Chauffeur réussira à remplir son mandat pour le compte du ministère, ni même si son voyage se déroulera sans anicroches, mais s'il parviendra à séduire Marie avant d'être de retour à Québec. J'arrête ici afin d'enchaîner vers la présentation plus détaillée des trois sous-catégories de quête que j'ai cru bon développer. Déjà l'exemple de Poulin esquisse les grands traits de la *conquête* amoureuse qu'il me reste encore à fouiller; avec la quête spirituelle et l'*enquête* sur le passé offerte par les romans du retour au pays natal, elle représente une des tendances dominantes de cette troisième et dernière fabula préfabriquée du roman de la route.

#### 4.1. La *conquête* amoureuse

« Si la femme est l'avenir de l'homme », écrit Franck Michel, « sa quête fait partie intégrante de tout voyage<sup>5</sup> ». Au-delà des considérations anthropologiques, cette remarque se vérifie dans tout un pan de la littérature routière. Combien d'histoires de voyage, une fois dépouillées des savants artifices du pittoresque, ne parlent pas d'autre chose que de transports

---

<sup>5</sup> Franck Michel, *Routes : éloge de l'autonomie. Une anthropologie du voyage, du nomadisme et de l'autonomie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 252.

amoureux ? Combien de destinations sont en réalité moins géographiques qu'affectives ou sexuelles ? Pour bon nombre de routiers en effet, la conquête de la « Vénus Diesel<sup>6</sup> » compte bien davantage que la découverte de n'importe quel El Dorado. Le roman de la conquête amoureuse offre ainsi une sorte de transposition inversée du roman de la déroute amoureuse; alors que les personnages de la déroute quittent leur domicile afin d'oublier un échec sentimental, ceux de la conquête sont mus par l'attrait de la Muse vagabonde ou de son équivalent masculin. À ma connaissance, on doit au nobélisé Sinclair Lewis l'une des premières tentatives de marier la route et le mobile de la séduction amoureuse dans son roman *Free air*, traduit plus tard sous le titre *Coups de pompe gratis*. D'un ton léger qui emprunte à la comédie sentimentale, ce *road novel* a la particularité d'offrir les guides du récit, et ce, dès 1919, à un personnage féminin. Claire Boltwood est une bourgeoise habituée aux Hauteurs de Brooklyn pour y être née et y avoir grandi. Cette dernière somme un jour son père de l'accompagner vers Seattle, là où des membres influents de leur famille sont disposés à les accueillir. C'est donc flanquée d'un père somnolant pendant la presque totalité des milliers de milles que dure le voyage que Claire s'aventure, bien avant les progrès de l'asphaltage, en territoire étranger. Une autre des particularités de ce roman vient de ce que le couple en puissance fait pour ainsi dire voiture à part, puisque Milton Dagget, le futur élu, apparaît dans le récit au premier signe d'impuissance de Claire, plus précisément lorsque sa Gomez-Perdussin s'embourbe jusqu'aux ailes dans un lit de boue du Minnesota.

Au fil des pages, Lewis exploite l'éventail complet des ressorts narratifs du roman de la route, faisant notamment des topoï de la rencontre et du bris mécanique les principaux modes opératoires du rapprochement entre l'homme et la femme. Le romancier joue par conséquent sur l'inexpérience de la femme au volant pour mettre en valeur l'espèce d'héroïsme primitif de Dagget qui, béni soit le hasard, est non seulement mécanicien de

---

<sup>6</sup> William T. Vollmann, *Le grand partout*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Clément Baude, 2011, p. 117.

métier, mais se rend de plus à Seattle où l'entraîne, tels les pionniers de l'Ouest dont il suit les traces, la perspective d'un nouveau départ. Un frein brûle-t-il en restant malencontreusement collé ? Le bon Milt accourt à la rescousse et règle le problème en un tournemain. Un voleur de grand chemin menace-t-il les Boltwood à la pointe de son revolver ? Un Milt aux abois se précipite aussitôt pour l'envoyer valdinguer dans les bosquets de sauge. Toujours Dagget demeure à la remorque de la Gomez-Perdussin, à l'affût du moindre trouble qui lui permettrait de se faire valoir auprès de Claire. Chaque intervention contribue de la sorte à un apprivoisement réciproque, jusqu'à ce que les différences s'estompent assez pour qu'advienne la communion finale.

Car il s'agit bien, dans la plupart des cas de conquête amoureuse, d'adoucir les caractères de personnages a priori aux antipodes l'un de l'autre. À moins bien sûr d'opter, à la façon de Poulin, pour les multiples points communs du couple alter ego, pratiquement tous les romans de la conquête amoureuse misent sur le couple dépareillé. Je reviendrai sous peu sur le sujet afin de montrer les quelques visages que peut prendre cette configuration narrative. Je veux plutôt me pencher sur les topoï de sortie de route de cette fabula, lesquels mobilisent les représentations littérales ou symboliques de l'union. Après avoir pris tous les détours possibles du marivaudage, l'intrigue sentimentale de *Coups de pompe gratis* est finalement scellée par un rapprochement que verbalise Milton : « Il y a toujours eu comme une sorte de barrière entre nous. Nous étions obligés de nous expliquer, de nous défendre, de nous quereller, mais à présent... nous sommes *nous*, le reste du monde a disparu...<sup>7</sup> ». L'analogie des barrières qui se lèvent, des murs qui tombent pour célébrer l'avènement d'un *nous* intime et l'abolition de la distance entre les deux êtres est un procédé assez commun dans les excipit de cette fabula. Quelques années à la suite de la parution du roman de Sinclair Lewis, on le retrouve au cinéma dans *New York-Miami* (1934), que plusieurs tiennent pour le fondateur du

---

<sup>7</sup> Sinclair Lewis, *Coups de pompe gratis*, Paris, Albin Michel, traduit de l'américain par Maurice Rémon, 1932, p. 330. Lewis souligne.

*road movie* américain<sup>8</sup>. Dans ce film qui inaugure aussi la comédie de type *screwball*, Clark Gable incarne Peter Warne, un journaliste au chômage placé sur la route d'Ellie Andrews, une fugueuse appartenant à une riche famille d'industriels de la côte Est. Dans ce cas comme dans de nombreux autres, la consommation finale de la passion sonne la trêve des comportements plus ou moins hostiles, dont on sait par avance qu'ils sont intéressés. Durant la scène de clôture imaginée par Frank Capra tombe en effet le « mur de Jéricho », cette cloison de couvertures rituellement élevée entre les lits respectifs de Peter et d'Ellie durant leurs pérégrinations, pudique symbole de la communion charnelle.

Au moyen d'une semblable retenue et fidèle en cela à ses habitudes, Jacques Poulin mise quant à lui sur la symbolique du pont, cette structure d'amour, comme l'écrivait de belle façon Serge Bouchard<sup>9</sup>. De retour à Québec après sa virée en bibliobus, le Chauffeur observe en compagnie de Marie le spectacle du fleuve à l'horizon. Il profite alors de l'occasion pour lui proposer de l'accompagner durant sa tournée d'automne : « – Pour le meilleur et pour le pire ? – C'est ça, dit-il avec un petit sourire. – Ma réponse est oui, dit-elle<sup>10</sup> ». La cérémonie improvisée qui emprunte au vocabulaire rituel du mariage se poursuit ensuite jusqu'aux dernières lignes du roman qui mentionnent, bien sobrement : « toute la lumière se réfugia sur le fleuve et, avant de disparaître, elle s'attarda à caresser la fine structure du pont<sup>11</sup> ». Que les personnages de la conquête amoureuse lèvent des barricades ou jettent des passerelles entre eux, ce que propose l'image finale du pont de l'île d'Orléans dans l'extrait précédent, l'essentiel de ces métaphores demeure le même. Celles-ci tendent à suggérer la formation d'un Tout, pour reprendre le titre du dernier chapitre de *Philippe H. ou la malencontre* (2015), laquelle formation se voit sanctionner par un épisode significatif de fusion des contraires. Une

<sup>8</sup> Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 52. Voir aussi Steven Cohan et Ina Rae Hark, « Introduction », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, New York, Routledge, 1997, p. 5.

<sup>9</sup> Serge Bouchard, *L'homme descend de l'ourse*, Montréal, Boréal, 1998, p. 153.

<sup>10</sup> Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993, p. 207.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 208.



sorte de renaissance à deux, en somme, qui scelle l'ouverture à l'autre, l'acquisition d'un savoir-faire amoureux, voire sexuel. La renaissance n'est pas exclusive à la conquête amoureuse, tant s'en faut. Elle est aussi présente dans les romans de la quête spirituelle, à cette différence qu'elle engage dans ce cas un personnage souvent plongé, pour les besoins de l'introspection, dans une solitude passagère.

#### 4.2. Voyage au centre de soi-même : la quête spirituelle

« – Qu'est-ce que tu en penses, demanda Maria à Carter. – De quoi. – De ce que je viens de te dire. De l'homme du camp de roulottes qui a dit à sa femme qu'il s'en allait faire un tour pour parler à Dieu<sup>12</sup> ».

À l'instar de l'homme du parc à roulottes qui est le sujet de la discussion entre Carter et Maria Wyeth, le pèlerin moderne part à la recherche d'une expérience mystique, qu'elle soit aiguillée par la révélation d'un Dieu déconfessionnalisé ou par les signes d'une présence supérieure. Une anecdote veut à ce sujet qu'à un journaliste l'interrogeant à l'époque sur le but de ses va-et-vient continentaux, Jack Kerouac ait répondu avec tout le sérieux du monde : « Je veux que Dieu me montre son visage<sup>13</sup> ! ». De multiples routards prennent à sa suite les chemins de la spiritualité, en quête de visions fantastiques et d'illuminations sacrées. Ainsi du narrateur d'André Pronovost, lancé sur le sentier des Appalaches qui s'étire sur plus de trois mille kilomètres entre la Géorgie et le Maine : « Prends ton sac et va », se dit-il, « et la voix du Seigneur en toi sera ta récompense<sup>14</sup> ». Or, chacun sait l'ubiquité de Dieu. L'un des points communs aux romans de la quête spirituelle réside justement dans cette incertitude du parcours livré à l'interprétation du voyageur. Si Dieu se loge partout, aller à sa rencontre peut par conséquent porter vers des destinations assez aléatoires. Des trois sous-catégories présentées dans ce chapitre, celle de la quête spirituelle est sans contredit la plus susceptible

<sup>12</sup> Joan Didion, *Maria avec ou sans rien*, Paris, Robert Laffont, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 2007, p. 223.

<sup>13</sup> Jacques Cabau, *La prairie perdue : le roman américain*, Paris, Points, 1981, p. 77.

<sup>14</sup> André Pronovost, *Appalaches*, Montréal, XYZ, 2011, p. 92.

de se soustraire à une finalité bien stricte. Dans *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin par exemple, quand Melville Smart demande à François Ladouceur ce qui l'amène au Mexique, ce dernier lui répond bêtement : « Sais pas. Vacances. Voyage. Visite. Livre. Je cherche encore<sup>15</sup> ». Une même indétermination, condensée cette fois sous l'appellation mystérieuse du « it », propulse Dean Moriarty et Sal Paradise à travers l'Amérique, à la recherche d'expériences spirituelles inédites, de visions, de filles, de jazz, etc.

Bien que la trajectoire de ces vagabondages emprunte au hasard, une chose demeure néanmoins certaine : les signes de l'épiphanie ne se manifestent jamais au beau milieu d'un centre commercial, ni même sous la lumière artificielle d'une usine en plein faubourg industriel. Certains milieux mieux que d'autres inclinent au recueillement et à l'introspection. Le domaine du sublime, lui, appartient à la nature, qui est aussi source d'épreuves qualifiantes et de pratiques d'ascèse visant à accueillir les visions sacrées. Parmi ces espaces symboliques, ceux de la montagne et du désert sont sans nul doute les plus susceptibles d'évoquer la puissance divine. Dans son roman intitulé significativement *Chroniques de ma résurrection*, le narrateur d'Ugo Monticone, réfugié dans l'Ouest canadien, évoque la hauteur des Rocheuses comme « l'effort suprême de mère Nature pour rejoindre Dieu<sup>16</sup> ». Il est donc peu étonnant de le voir profiter, dès qu'il en a la chance et que le permet son emploi de *bellman* dans un luxueux hôtel de Lac Louise, de la proximité de ces célestes cimes. Lorsqu'il contemple la vue qui s'offre à lui une fois terminée la difficile ascension de l'un des pics de la *Paradise Valley*, il se sent ainsi bien près d'une espèce d'état de béatitude : « Aussi loin que porte ma vue, des lacs turquoise reflètent les pics enneigés qui m'encerclent. [...] Le vent m'inonde d'un air pur et frais. Des ruisseaux suicidaires s'élancent du haut d'énormes falaises. Chaque tableau que découvrent mes yeux semble être la plus belle réalisation de

<sup>15</sup> Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, p. 299.

<sup>16</sup> Ugo Monticone, *Chroniques de ma résurrection. Il était une fois dans l'Ouest... canadien*, Montréal, Éditions du CRAM, 2001, p. 15.

Dieu<sup>17</sup> ». Plusieurs religions considèrent la montagne comme un obstacle qui permet d'accéder à l'élévation de l'âme, dont le zen bouddhiste adopté par Kerouac pendant un temps. Parti escalader le *Matterhorn Peak* de la Sierra Nevada en compagnie de son ami Japhy Rider, Ray Smith, l'alter ego de Kerouac, se remémore d'ailleurs cet axiome zen : « Quand tu parviendras au sommet de la montagne, continue à monter<sup>18</sup> ». Dernière étape avant le nirvana où règne la paix totale de l'âme, la falaise est à la pensée zen ce que le voyage est à l'existence selon Nicolas Bouvier : une occasion de purger la vie avant de la remplir<sup>19</sup>.

Au risque de reprendre un lieu commun, je rappelle que la quête spirituelle correspond pour plusieurs observateurs à cette double progression spatiale et psychologique du personnage principal. Il arrive donc que l'espace incarne le processus intérieur par lequel doit passer le voyageur pour parvenir à une résurrection symbolique. Lié à une discipline ascétique et à la traversée dans la tradition judéo-chrétienne, le désert conjugue les aspects du dénuement spatial et de la purification morale. Il est un lieu que se disputent le bien et le mal, l'endroit où se manifestent tantôt la parole divine, tantôt l'entreprise tentatrice de Satan<sup>20</sup>. Les épisodes des quarante années que dure la lente progression du peuple de Moïse à travers le Shour, le Sîn et le Sinaï en direction de la Terre promise, et des quarante jours du Christ dans le désert sont d'ailleurs deux intertextes féconds pour le roman de la route. Le désert se dissimule sous plusieurs figures, derrière plusieurs représentations de vastes étendues qui, sans partager sa traditionnelle aridité où ne poussent que yuccas et virevoltants, inspirent par leur vacuité un paysage pareillement désertique. C'est notamment le cas des prairies canadiennes, dont on sait pourtant qu'elles sont le comptoir à boulange du pays.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>18</sup> Jack Kerouac, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Marc Saporta, 1963, p. 130.

<sup>19</sup> Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 30.

<sup>20</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imagination du désert*, Montréal, XYZ, 2006, p. 124.

On recroisera assurément ces références lors d'analyses plus substantielles que je réserve pour la suite, mais je peux d'ores et déjà citer à titre d'exemple un roman tel que *Là-bas, tout près* de Rober Racine, particulièrement intéressant du fait qu'il consolide la charge spirituelle contenue dans le désert, cette « longue prière aux mille plis sacrés<sup>21</sup> », par une série d'arrêts hautement significatifs. Dès le début du récit, l'itinéraire d'Odile Perez est minutieusement réglé : « Albuquerque, *Enchanted Mesa*, Acoma, Grants, Quemado, *The Lightning Field*, *Very Large Array Telescope*, Alamogordo, Montréal. Une semaine. Le temps d'un flirt, une initiation; une nouvelle vie<sup>22</sup> ». D'emblée, les visées initiatiques sont claires et le départ pour un renouveau est indiqué à titre de mobile du voyage. Odile doit en fait rejoindre son amie Marie à *The Lightning Field*, une installation de *land art* faite de quatre cent tiges d'acier inoxydable d'environ vingt pieds de hauteur, offertes à l'œil cuisant du soleil du Nouveau-Mexique. De ce haut lieu réservé aux élus, elle se rend jusqu'à *Very Large Array Telescope*, dont le symbolisme ascensionnel converge lui aussi « de l'infiniment petit vers l'infiniment grand<sup>23</sup> » et permet de faire le pont entre les mondes profane et sacré. Ce cheminement vers les profondeurs d'elle-même se termine finalement dans la région de *Vision Quest*, quelque part dans le désert de *White Sands* où Perez vit sa renaissance parmi la blancheur immaculée des dunes de gypses et les cahutes mexicaines rognées par la patiente corrasion du sable.

Même s'il s'avère assez rare que la quête spirituelle soit clairement nommée comme mobile du voyage sur la route, elle se retrouve néanmoins en filigrane sous une quantité non négligeable de récits. Elle implique, tel que je l'ai mentionné, des endroits de prédilection qui favorisent l'introversion en même temps qu'ils focalisent l'attention du néophyte sur les signes environnants. Ces signes sont ceux d'une renaissance mais aussi d'un passage, puisque nul ne peut souhaiter renaître sans d'abord mourir à soi-même. De l'avis de Bertrand Gervais,

<sup>21</sup> Rober Racine, *Là-bas, tout près*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 131.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 115.

l'intensification sémiotique est d'ailleurs le propre des personnages confrontés à une fin imminente<sup>24</sup>. Chaque image devient ainsi un signe, une énigme chargée d'un sens secret devant être décodé. Vue la haute teneur ésotérique de ce type de roman, il arrive que des personnages de chamans, de passeurs ou de sorciers soient introduits à titre d'acteurs afin d'encadrer cette cérémonie de transition, lorsque cérémonie il y a, cela va sans dire. Je ne souhaite pas m'appesantir davantage sur les topoï de sortie de route qui, presque à coup sûr, renvoient à cette nouvelle naissance répandue dans la plupart des romans de la quête et n'est donc pas strictement réservée au roman de la route. Je vais plutôt poursuivre ma revue des sous-catégories en abordant maintenant les romans du retour au pays natal.

#### 4.3. Enquête sur le passé : le retour au pays natal

« Il y a, Christine, des routes que l'on perd absolument<sup>25</sup> ».

Route et quête impliquent encore des enjeux différents si on leur adjoint la notion complémentaire de retour au pays natal, expression popularisée par le chantre de la négritude Aimé Césaire. Ce mobile est toutefois entré dans la littérature dès *L'Odyssée* d'Homère pour jamais n'en ressortir. Irène Chassaing, qui suit sa fortune romanesque dans une série d'œuvres franco-canadiennes contemporaines, remarque que le fait de renouer avec un univers jadis familial, et ce, après une absence d'une durée significative, provoque en général une réaction conflictuelle à mi-chemin entre fébrilité et perturbation. C'est ce sentiment contradictoire que le terme « dysnostie » désigne<sup>26</sup>. On peut d'ailleurs voir en ce néologisme formé à partir des mots grecs δυσ (difficulté) et νόστος (le retour) un équivalent spatial à la nostalgie, expression plutôt utilisée pour référer à une douleur liée au temps. Mais à bien y penser, ces deux concepts ne peuvent que s'impliquer

<sup>24</sup> Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 42.

<sup>25</sup> Gabrielle Roy, *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 2010, p. 128.

<sup>26</sup> Voir Irène Chassaing, *Dysnosties : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Ph. D., Halifax, Dalhousie University, 2014, 315 p.

mutuellement, tant il est vrai que tout espace est soumis au temps et que toute temporalité n'est perceptible qu'en vertu d'un espace donné.

Quoi qu'il en soit, la dysnostie naît de la double structure spatio-temporelle qu'engendre tout retour vers un lieu autrefois habité, qu'il ait été chéri ou détesté. Car si tout voyage est un déplacement dans l'espace soumis à une progression temporelle, en revanche, tout déplacement n'est pas dirigé vers un endroit investi de souvenirs et d'affects. Le retour au pays natal est donc un mouvement orienté vers le futur et le passé, compris entre un ici et un ailleurs qui a déjà été un ici. Concrètement, cela signifie que cette catégorie de romans de la route propose des récits construits sur une alternance entre la temporalité du voyage sur la route et une succession d'analepses ou de souvenirs relatés en cours de chemin. Par des retours historiques concomitants au retour géographique, l'espace parcouru se stratifie en couches mémorielles qui disent sa charge émotionnelle pour le voyageur. Un conflit peut survenir au moment où les représentations présentes produisent un décalage par rapport à celles retenues par la mémoire. Parce que l'espace évolue en l'absence d'une personne et que, réciproquement, un individu change – et surtout oublie – quand il se trouve loin de son lieu de naissance, il se produit un moment, lors du retour, où il doit procéder à un ajustement entre ce dont il se souvient et ce qu'il constate de visu.

Voilà pourquoi les romans du retour au pays natal se présentent sous forme de bilan progressif qui détaille ce qui est resté semblable et ce qui ne l'est plus. Lors de son odyssée de retour vers *St. Louis de Gaspé Peninsula*, Charles Leblanc, alias Carl White, transite par exemple vers Montréal après être parti de Tampa Bay dans un de ces grands crus d'Oldsmobile millésimé 1984. À son arrivée, il peine à reconnaître cette ville qu'il a pourtant fait vibrer de tout ses poumons au son de son fameux « *horn* ». Le contraste entre ce à quoi ressemblaient jadis les quartiers de la métropole et ce qu'ils sont devenus nécessite alors pour Leblanc un temps d'adaptation. Un peu plus loin en plein cœur du Chinatown, le bar du Lion



le ramène au contraire à son jeune temps à l'aide de quelques indices fugaces : « C'étaient des traces infimes », précise le narrateur, « mais elles lui rappelaient tout du meilleur de sa grande vie. Des traces d'un temps qu'il avait connu, mais aussi, conséquence inévitable, des traces qui le ramenaient à sa propre misère<sup>27</sup> ». De retour parmi les endroits où ils ont grandi ou qu'ils ont simplement côtoyés, les personnages des romans du retour au pays natal se livrent à une authentique remontée vers leurs origines. Que reste-t-il aujourd'hui des espaces si familiers d'antan ? Que reste-t-il aujourd'hui de celui que j'ai été jadis ? Difficiles questions, car les souvenirs sont de minces brèches dans une porte close sur le passé. Ils sont fragmentaires et ne permettent de revoir les choses, êtres et événements d'autrefois que de manière lacunaire et déformée.

De ce point de vue, l'état des lieux originels se livre à une reconstitution qui dépend largement d'une herméneutique de la trace. Le revenant agit ni plus ni moins comme un détective menant l'enquête sur lui-même, aiguillé par les indices de son passé qu'il retrouve partout sur son passage. *Asphalte et vodka* de Michel Vézina exploite adroitement ce leitmotiv qui est aussi l'une des principales caractéristiques de cette dernière sous-catégorie dans laquelle s'entrechoquent des questions d'identité et d'identification. Dans cette même lignée du roman de la quête, Ronald Primeau attire de son côté l'attention sur l'usage du motif de la perte, où représentations de villages, routes et habitations témoignent d'une identité en passe de s'éteindre<sup>28</sup>. Considérant que la trace est la part résiduelle d'une chose perdue, passée, elle ne peut que désigner dans sa présence *in absentia* l'idée d'une perte. De même, la perte n'est souvent mesurable qu'à l'aune des traces restantes. Il s'agit au fond d'une application à l'espace et au passé de ce vieux principe ambivalent du verre à moitié plein ou à moitié vide. Le roman du retour au pays natal trouve tout son sens dans ce balancement dialectique entre la trace et la perte, ce que montre bien *117 Nord* de Virginie Blanchette-Doucet.

<sup>27</sup> Michel Vézina, *Asphalte et vodka*, Montréal, Québec Amérique, 2005, p. 111.

<sup>28</sup> Ronald Primeau, *The Romance of the Road*, Ohio, Bowling Green University Press, 1996, p. 58.

Depuis son exil métropolitain qui l'a amenée à travailler pour le compte d'une entreprise d'ébénisterie, Maude parcourt sur une base régulière les cinq cent kilomètres entre Montréal et Val-D'or. C'est qu'elle a depuis peu troqué sa maison, liquidé l'héritage familial contre une vraie mine d'or. Les hauts artisans de la réouverture d'une ancienne exploitation aurifère lui ont en effet présenté une offre qu'elle ne pouvait pas refuser, avant de « [f]aire disparaître en poussière, en mille miettes, ce qui avait pris tellement de temps à construire<sup>29</sup> ». Dans son premier roman, Blanchette-Doucet envoie sa narratrice sonder ce qui reste de repères à la mémoire lorsque les territoires et objets familiers, eux, changent, disparaissent, oublient. Elle élabore autour du motif de la perte un carrousel d'images et de courtes scènes, autant de plongées entre passé et présent, entre souvenirs et deuil d'une région, d'une maison, d'un chez-soi. Au gré de retours consécutifs au pays natal, Maude a ainsi tout le loisir de retracer la lente dislocation de ses repères identitaires. Les cavalcades en BMX avec Francis, son ami d'enfance, ses cabanes dans les arbres, les escapades sur le sentier de la rivière sont quelques-uns de ses souvenirs bien vivants qui contrastent par rapport à ce qui reste de sa demeure : « un trou si grand qu'on dirait à la fois rien et le désert<sup>30</sup> ». Chaque fois qu'elle revient en Abitibi, les signes de son passage se raréfient, le désert gagne du terrain. Le constat de la perte s'établit peu à peu, graduellement et sans fracas, dans un mélange de silences et de non-dits. La romancière procède plutôt par une accumulation de figures, du vide et de l'effacement, pour parvenir à cette poétique de la ruine qui, à elle seule, dit l'émotion de la narratrice. Les fondations nues, les poutres enchevêtrées qui pourrissent sur le béton, le paysage gris et le gravier stérile qui l'entourent font dorénavant partie de son paysage intérieur en plus de témoigner de cette perte de plus en plus difficile à accepter.

La désertification de l'espace et de la mémoire est aussi au centre d'*Ourse bleue*, un retour au pays natal en phase avec ce discours typiquement postcolonial d'affirmation

<sup>29</sup> Virginie Blanchette-Doucet, *117 Nord*, Montréal, Boréal, 2016, p. 52.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 53.



identitaire et de réappropriation du territoire. Mon analyse du roman de Virginia Pésémapéo Bordeleau fermera ce chapitre. Je me consacrerai avant cela à la lecture de la conquête amoureuse présentée par *Ah, l'amour l'amour* de Noël Audet. En plus d'offrir une espèce de réplique au féminisme des années 1970, cette œuvre propose un beau complément à l'analyse de l'imaginaire du Far Est. Avec, entre autres, ses savants réseaux intertextuels et sa mise en scène de l'écrivain fictif, *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin offre pour sa part une version très postmoderne de la quête spirituelle qui m'entraînera dans un second temps sur les sentiers de l'imaginaire de la fin.

#### 4.4. En amour comme à la mer : petite topographie d'une conquête amoureuse dans *Ah, l'amour l'amour* de Noël Audet

« - À Montréal vous autres, c'est un ruisseau l'Saint-Laurent. Icitte, c'est la mer ! Pis faut la traiter comme une reine<sup>31</sup> ».

Autant l'on reconnaît un certain Far Ouest livresque à ses cavaliers roublards chevauchant de magnifiques mustangs, autant le Far Est distille de son côté une atmosphère propice aux cavaleurs concupiscent ou aux démonstrations de tendresse. Car féminisée et personnifiée, la mer agit tantôt à titre d'entremetteuse, tantôt en tant que chaperon. Aussi de multiples histoires de transports amoureux ont-elles pris naissance en côtoyant sa chatoyante substance : Renaud et Marie-Ève dans *Entre l'hiver et l'été* (1979), le Chauffeur et Marie dans *La tournée d'automne* ou Hélène Marin avec Philippe H. dans *Philippe H. ou la malencontre* n'en sont que quelques exemples. En ces territoires de l'orient québécois, tout se passe comme si l'environnement appelait naturellement à l'amour. Cela n'est probablement pas étranger au fait que la féminité marine contamine, comme c'était d'ailleurs le cas dans *Évagabonde*, les paysages baignés par la mer, ce qui mène dans bien des cas à une érotisation du territoire. Qu'un homme tombe donc, parmi ces horizons aphrodisiaques, sur une présence

<sup>31</sup> Gabriel Anctil, *Sur la 132*, Montréal, Hélioïtrope, 2012, p. 311.

aussi convoitée que peut l'être la Vénus Diesel, et il s'y accroche aussitôt comme à un rêve, ou contre vents et marées, admettrait sans doute le narrateur de *Ah, l'amour l'amour*. Publié en 1981, ce roman de la route signé Noël Audet suit le parcours d'André Loubert, parti en auto-stop le long des côtes de sa Gaspésie natale. À Rivière-du-Loup, il fait la rencontre d'Astrid, une jeune femme lancée elle aussi sur la 132, qui lui demande aussitôt, en termes on ne peut plus équivoques, à ce qu'ils fassent « un bout de chemin ensemble<sup>32</sup> ».

Il n'en faut pas davantage pour que le récit s'engage dans une série de chassés-croisés amoureux. Or, la conquête amoureuse est un plat qui se mange froid, surtout lorsqu'elle se heurte à plusieurs écueils, dont le principal est ce profond clivage qui oppose Loubert, homme aux modestes origines, à Astrid, née d'une famille bourgeoise d'Outremont. Les mouvements du cœur embrassent par conséquent les aléas mêmes des déplacements en auto-stop, progressent par timides avancées suivies d'atermoiements ou de replis, une dynamique hésitante annoncée dès le vers de Corneille placé en épigraphe : « Et le désir s'accroît quand l'effet se recule<sup>33</sup> ». Quoique subliminal, le contenu de cet exergue ne dupe personne, tant le mouvement de valse-hésitation sentimental qui imprègne tout le récit s'y trouve en germe. Et ce sont cette fois les va-et-vient de la mer qui s'imposent à l'esprit en épousant les flux et reflux du désir. Gaspésien d'origine, Audet a d'ailleurs offert à celle-ci une place de choix au sein de son œuvre en s'efforçant, depuis les récits de *Quand la voile faseille* (1968) jusqu'à *L'ombre de l'épervier* (1988), de s'approprier cet espace fondateur de l'imaginaire québécois, plus encore de l'imaginaire du Far Est québécois. Je vais donc simplement poursuivre et aborder les représentations des paysages du Far Est dans *Ah, l'amour l'amour*, en insistant sur celles de la mer, sur la façon dont elle est personnifiée et investie de valeurs contradictoires qui offrent des prolongements symboliques et narratifs à la conquête amoureuse et au couple dépareillé que je m'appête maintenant à définir.

<sup>32</sup> Noël Audet, *Ah, l'amour l'amour*, Montréal, Les Quinze éditeur, 1981, p. 11. Les prochains renvois à ce roman seront intégrés dans le texte et signalés par AA entre parenthèses suivi du numéro de page.

<sup>33</sup> Lire : « Et le désir s'accroît quand les fesses reculent ».

#### 4.4.1. Le couple dépareillé I

« Vous n'avez aucune idée de la force des différences sociales : ne les méprisez pas uniquement parce que vous ne les connaissez pas<sup>34</sup> ».

Le couple dépareillé est depuis longtemps prisé par les romans de la route ou les *road movies* auxquels se greffe en prime le récit d'une aventure amoureuse. Il est aussi, je le montrerai dans le dernier chapitre, un rouage essentiel des parodies routières. En résumé, cette marque de généricité consiste à réunir, bien souvent sous le coup du hasard, deux personnages aux caractères opposés qui doivent apprivoiser leurs différences pour la réalisation d'un but individuel ou commun. La plupart du temps, cette convention narrative exprime en sous-texte l'entrechoquement de deux systèmes de pensée ou de deux thématiques conflictuelles. Pour reprendre le cas de *Coups de pompe gratis*, les personnages de Claire Boltwood et de Milt Dagget vivent chacun dans des univers hermétiques dont l'un appartient à la haute bourgeoisie new-yorkaise et l'autre, au paysannat du Midwest que les plus mauvaises langues n'hésitent pas à qualifier de culs terreux. Dès le début, les voitures des conducteurs respectifs affichent les signes de ce clivage, la Gomez-Perdussin éclipsant par sa noblesse la rusticité de la sautillante petite Teal de Dagget. Puis au fil du trajet, Claire apprend que « l'existence peut être presque supportable sans gardénias, sans les dernières nouvelles sur les modes de Paris<sup>35</sup> », tandis que Milt, longtemps apeuré par la moindre évocation de devoir participer à la cérémonie du thé, perce peu à peu l'opacité de manières a priori inintelligibles.

Cela dit, l'antithèse fondatrice qui régit la tension entre le couple dépareillé, si elle est en général associée à une incompréhension due au milieu social des forces en présence, s'adapte aux tournures les plus diverses. Louis Hamelin l'utilise dans *Betsi Larousse* (1994), roman de la route dans lequel il fait reposer l'intrigue sur l'opposition entre Marc Carrière, sculpteur épris d'art conceptuel, et la starlette du country Betsi Larousse, une icône de la

<sup>34</sup> Sinclair Lewis, *op. cit.*, p. 329.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 93.

musique populaire. Ce couple incarne à sa façon un conflit basé sur des codes esthétiques, d'où cette métaphore très imagée d'une conception romantique de l'art chez Carrière, qui se résume selon lui à « mordre dans un bout de bois pendant que le chirurgien des armées te scie la jambe sans anesthésie. Quand c'est fini, t'as laissé ta marque sur un morceau de bois et il te manque une jambe ou un cœur, c'est selon<sup>36</sup> ». La souffrance du geste créateur jure sans contredit par rapport à la légèreté prolifique de Larousse, qui produit des succès à la chaîne et trône confortablement au sommet des palmarès radiophoniques. Comme le couple alter ego, cette convention générique se prête donc à de multiples configurations thématiques. Plusieurs cas de figure pourraient être énumérés, montrant chaque fois les nouveaux tenants et aboutissants d'un conflit fondé sur la mécompréhension des codes régissant l'univers de chacun des personnages, qu'ils soient sociaux comme chez Lewis, esthétiques comme chez Hamelin ou encore générationnels comme dans *Entre l'hiver et l'été* (1979). Je reviendrai à d'autres reprises sur le couple dépareillé, qui ne se borne pas uniquement aux duos homme-femme. Un roman tel que *Le voyageur distrait* mise par exemple sur les tempéraments divergents de l'aventureux Julien et de Michel le casanier, inspirés, comme j'ai pu le noter auparavant, par Dean Moriarty et Sal Paradise. En attendant, André Loubert et Astrid devraient permettre de bien saisir ses mécanismes.

#### 4.4.2. Le loup de mer et la reine d'Outremont

Dans *Ah, l'amour l'amour*, l'onomastique marque un premier contraste entre les personnages en dévoilant leur origine sociale. André Loubert, d'abord, doit son nom à son ancêtre, un capitaine au long cours ayant naufragé plusieurs fois sur les côtes de la Nouvelle-Angleterre et de la Gaspésie (AA, 12). S'il faut donc entendre André « loup de mer » en vertu d'un rapprochement phonétique évident, on convient également que, comme son aïeul, celui-

<sup>36</sup> Louis Hamelin, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccécité de la loutre*, Montréal, Boréal, 2009, p. 117.

ci est frappé de cette même malédiction atavique qui le pousse à sombrer au terme d'une relation houleuse avec Astrid. Car avant même d'avoir droit à la naissance de leur amour, c'est plutôt au constat de son naufrage que l'on assiste, ce qu'annonce le romancier dès les premières pages : « Astrid n'exerce plus sur moi la même fascination, je suis moins sensible à son tangage, je ne me perds plus dans ses remous. C'est pourquoi je peux commencer d'en parler aujourd'hui. Elle ne tient plus en otage l'âme qu'elle m'avait volée » (AA, 12). L'expérience du capitaine Loubert – et celle d'un certain Ismaël – a livré ses enseignements : il faut d'abord survivre au naufrage pour raconter son histoire. C'est pourquoi *Ah l'amour l'amour* présente en fait deux récits intercalés narrés par Loubert. Le premier se déroule en 1960 et reconstitue son tour de la Gaspésie accompagné d'Astrid, alors que le présent de la narration est situé plusieurs années plus tard. Sous le regard attentif de son chat Chénier, clin d'œil au patriote dont le cœur a été lui aussi arraché, Loubert remonte le cours de son aventure avec Astrid tout en nouant en parallèle une nouvelle relation avec Liana. Ces deux principales trames seront aussi entrecoupées de souvenirs marquants de leur ancienne vie conjugale, comme la noyade de leur fille Emmanuelle, qui vient en quelque sorte sceller la rupture.

Si j'anticipe ainsi sur les événements, c'est pour une raison qui m'apparaît déterminante. Nourrie par les échecs et les revirements subis, la vision du narrateur teinte à la fois sa reconstitution des événements passés et les fondements axiologiques des représentations spatiales. Je rappelle à cet effet les positions de Michel Collot, qui suggère dans sa terminologie d'adopter des notions telles que la carte mentale et émotionnelle du personnage sujet afin de déterminer l'implication subjective de la géographie romanesque qui, toujours selon Collot, se comprend bien souvent comme une psychogéographie. De même, on peut supposer que cette lecture *a posteriori* des faits, où se mêlent rancœur et frustration, influence le regard de Loubert sur Astrid, qu'elle accentue ses travers et manies en sorte que

leur ménage n'en paraît que plus certainement voué à l'insuccès. Après tout, la destinée du couple n'était-elle pas déjà inscrite dans le prénom de la douce Astrid ? Toujours est-il que son passage dans la vie du Gaspésien suit le cours fugitif de l'astéroïde et qu'Astrid, telle une mauvaise étoile, le conduit au final à sa perte.

Il faut dire qu'un monde les sépare et qu'Audet prend soin d'ancrer cette distance dans un système de nominations qui fonctionne comme un ensemble de déterminations socio-idéologiques. Contrairement à Loubert, Astrid a grandi dans une famille nantie d'Outremont et son prénom peu usité l'associe à Astrid de Suède, une figure mythique de la royauté belge, épouse de Léopold III décédée prématurément dans un accident de voiture. Chimène, prénom tragique et cornélien de sa mère, est une autre héritière de la monarchie, dramaturgique celle-là, alors que ni roi, ni monarque, son père a quant à lui bâti sa fortune en investissant dans les domaines mobilier et immobilier (AA, 45). Prénommé René en référence au vicomte de Chateaubriand, dont la famille d'aristocrates a fait banqueroute, le père se retrouve sans le sou quelques années avant de mourir des suites d'une éprouvante maladie. Mais cette faillite n'efface pas pour autant les mœurs monarchiques de la famille déchue : au royaume de la bourgeoisie, la faconde demeure reine et le maniérisme règne en souverain.

Nulle part peut-être l'origine sociale de Loubert et d'Astrid n'est mieux marquée que lorsque le narrateur évoque les soupers orchestrés par Chimène ou par la tante Célestine dans sa demeure cossue de Westmount. Durant ces joutes où se mesurent les egos des convives, Loubert est confronté à un décorum cousu d'affectations ridicules qui tient selon lui du vernis de culture superficiel. Il attire alors, à son aise comme peut l'être un poisson hors de l'eau, l'attention d'une assemblée frétilante toujours prête à lui tenir rigueur de ses manières inappropriées, sous le regard suppliant d'Astrid qui l'épie sans cesse pour s'assurer de ce qu'il tient ses ustensiles correctement (AA, 87). Malgré tous ses efforts, le Gaspésien passe néanmoins auprès de sa belle-mère castratrice pour un malappris (AA, 39), un spécimen de

sauvagerie arriéré tout droit sorti d'une grotte préhistorique. « Il y avait [...] des sensibilités exacerbées qui marchaient à coups de cils », dit-il à propos de ce déploiement d'attitudes mondaines, « et des codes dont je refusais de reconnaître le sens » (AA, 90). À l'inverse, ce même conflit des codes amène Astrid à regretter que la famille de Loubert boive, crie et sacre comme une horde d'impies (AA, 115).

Cela dit, ce conflit resterait probablement négligeable s'il n'en motivait pas un second beaucoup plus important à l'égard du contexte du roman. Car le principal point de dissension du couple dépareillé repose plus précisément sur ce que Monique LaRue nomme, dans sa recension du roman, le « malentendu sexuel<sup>37</sup> ». Derrière les démonstrations de force entre deux milieux socioculturels se cachent en effet autant de conceptions de l'amour et de la sexualité aux antipodes l'une de l'autre. La première est celle que l'on pourrait qualifier avec Audet de « mystique » (AA, 91) ou de « tragico-sublime » (AA, 117). Dans un entretien accordé à Jean Royer, le romancier explique à ce propos que ce qu'il « appelle les idées mystiques en amour [...] est une conception de l'amour absolu comme chez Roméo et Juliette<sup>38</sup> », notion romantique qu'il s'attache à contester dans son œuvre plutôt vouée à la « reconnaissance de l'amour sans A majuscule<sup>39</sup> ». Par la voix de Loubert, il cherche donc à déconstruire cet héritage platonique dont l'essence consisterait, ainsi que le pense Astrid, à « regarder ensemble dans la même direction » (AA, 44).

De toute évidence, cette vision de l'amour en tant que communion des âmes, la jeune femme y est initiée par son entourage. Il n'est qu'à penser à l'anecdote racontée avec tant de nostalgie par la tante Célestine, à propos d'un poète qui, par une soi-disant « délicatesse exquise » (AA, 87), l'aurait aimée en silence durant plus de vingt ans sans jamais le lui avouer, pour comprendre qu'Astrid a puisé dans son éducation semblables dispositions. On

<sup>37</sup> Monique LaRue, « Le malentendu sexuel », *Spirale*, mars 1982, p. 2-3.

<sup>38</sup> Propos recueillis par Jean Royer, « Ah, l'amour l'amour », *Écrivains contemporains (Entretiens 3)*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 143.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 142.



peut également voir que Chimène embrasse pareille philosophie lorsque, l'œil attendri, elle parle de son défunt mari comme d'un amant délicat, attentionné. Et ces confessions cachent bel et bien un message, à peine crypté, que résume ainsi André Loubert : « Ménage [Astrid], elle est si fragile, comme moi, ménage-la, toi la brute qui sort-de-la-mer ! » (AA, 47). En dépit des sollicitations piètrement déguisées de sa belle-mère, le « code amoureux » (AA, 90) de Loubert tient moins de la Bible que du Kama Sutra et ce dernier incline à jouir des « jeux primitifs de l'amour » (AA, 141), puisque d'après lui, « l'amour sans le sexe [...] est tout juste bon pour les missionnaires » (AA, 181).

Rédigé au moment où l'assouplissement d'un féminisme plus radical ouvre la porte aux bilans et à l'autocritique, *Ah, l'amour l'amour* remet en questions certaines positions défendues au détriment des hommes. Bien que l'adhésion d'Audet aux idées féministes lui soit acquise de longue date, l'auteur interroge la rigidité de cette offensive qui trop souvent « rejette l'homme comme étant une crapule ou considère tous les hommes comme étant des vulgaires profiteurs, des dominateurs, etc.<sup>40</sup> ». Hormis le voyage sur la route dont la durée s'étend sur quelques jours, le roman couvre à l'aide d'analepses plus d'une dizaine d'années de vie commune, période au cours de laquelle on peut constater l'influence grandissante de la pensée féministe chez Astrid. Ses lectures en témoignent : des titres fictifs tels que *Et délivrez-nous du mâle* et *Ainsi choient-ils* (AA, 99) parlent par eux-mêmes. On peut supposer que ces livres consolident en quelque sorte son attitude déjà défensive et ses réserves pudiques à l'égard de la sexualité.

Contrairement à la sexualité promue par l'amour mystique, la sexualité traditionnelle, selon ce qu'en laisse croire Audet, renvoie à des rapports de domination entre un homme qui prend brutalement, pour ne pas dire qui pille, et une femme condamnée à supporter ses misères. Loubert compare ailleurs cette dynamique à la relation entre un phallocrate et une

---

<sup>40</sup> *Ibid.*



masochiste (AA, 91). Autrement dit, l'égalité demeure tant et aussi longtemps que les amoureux s'en tiennent à une liaison purement chaste et vertueuse, mais les hiérarchies apparaissent dès lors que les intérêts se détournent de la sphère intellectuelle vers l'épaisseur charnelle. C'est pourquoi l'amour avec un grand A ou l'amour mystique offrirait un modèle afin d'échapper à cette dynamique de sujétion. Pourtant, si l'on se reporte aux précédentes analyses sur les modèles patriarcaux de l'amour et de la maternité dans *Évagabonde*, un roman publié la même année que *Ah, l'amour l'amour* je le précise, on se rend vite compte que cette conception de l'amour avec un grand A qu'attribue Audet au discours féministe par l'intermédiaire d'Astrid est également dénoncée par Lemay. Malgré tout, ce que le narrateur appelle une « légère discordance sur le plan sexuel » (AA, 145) constitue en somme le principal point conflictuel du couple dépareillé. Les scènes de ménage racontées par les retours en arrière éclairent d'ailleurs rétrospectivement les bégaiements de la conquête sentimentale à laquelle se livre Loubert lors de son tour de la Gaspésie.

#### 4.4.3. Ah, la mer la mer : paysage-femme et femme-paysage

La parade amoureuse n'a rien d'une sinécure. L'homme doit parfois, sur le chemin de la conquête, essuyer une série de volte-face, de revers inattendus qui mettent sa détermination à rude épreuve. Globalement, le roman d'Audet répond à deux mouvements complémentaires dictés par les lois fluctuantes du cœur, oscillant entre avancement et tergiversations. La route et la mer incarnent ces mouvements, sont deux espaces qui disent, d'un point de vue chorésique, l'évolution de la liaison entre Astrid et Loubert. La reine d'Outremont, compte tenu de l'influence que joue sur elle l'amour mystique, a cette prédisposition à se défiler devant les avances, si pudiques soient-elles, du loup de mer. Insaisissable comme l'eau, elle emprunte au balancement des marées et à l'action du courant marin son réflexe de fuite devant la cour du narrateur. Or, pour que la femme soit

mystiquement solidarisée avec la mer, celle-ci doit d'abord faire l'objet d'une féminisation et d'un travail d'investissement axiologique.

Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger reconnaît l'usage fréquent d'une terminologie féminisante du paysage : croupe, mamelons, monts, etc., sont des exemples qui participent selon lui, sinon à l'érotisation du territoire, du moins à sa féminisation<sup>41</sup>. Représentant l'archétype de la féminité, la mer, on le sait, fonde quant à elle l'imaginaire du Far Est qui s'organise autour de sa présence et des valeurs qui lui sont attribuées. Ces valeurs dépendent bien sûr de celui qui la contemple et des antécédents qui les relient, en sorte que deux personnes regardant vers un même paysage pourront y voir deux tableaux distincts et tout à fait singuliers. En vertu de ce qui précède et alors même que la féminité marine est synonyme de confort, de sécurité et de douceur pour Astrid, peut-on en dire autant au sujet de Loubert ? De son côté, le narrateur de *Ah, l'amour l'amour* est loin d'entretenir à l'égard de la mer une relation aussi fusionnelle. D'abord parce que, côtoyée depuis toujours, sa présence s'avère pour lui aussi triviale et dénuée d'exotisme que peut l'être la route pour un transporteur assigné durant toute sa vie au même trajet. En s'accrochant à un territoire qui lui est familier et quotidien, le regard indigène de Loubert ignore les beautés du paysage, puisque pour parvenir à les apprécier, une distance entre l'observateur et l'objet observé est nécessaire. Aussi est-ce cette question de focalisation qui parle pour lui lorsqu'il déclare, aux toutes premières lignes du roman : « Quant à moi, à part l'eau, je n'y voyais pas grand-chose, peut-être parce que j'en étais sorti, de la mer » (AA, 15). Il ne faut pourtant pas se méprendre, car la formule est ici trompeuse : Loubert devrait plutôt dire qu'il voit très peu d'aspects positifs à la mer.

Entre autres à cause de ses antécédents familiaux en matière de mésaventures nautiques, il ne perçoit guère autre chose, au cœur de cet immense bouillon agité, que voracité

---

<sup>41</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 166.

et intransigeance. Pour lui, la mer est une « perfidie » (AA, 16) qui se contente, durant ses plus beaux jours, de faire flotter les bateaux, mais « montre les dents » (AA, 16) et déchaîne sa « splendeur tyrannique » (AA, 35) lorsque le temps se couvre; elle est encore « une merde, un engrais, une richesse peut-être, un monstre indomptable en tout cas » (AA, 43). En réalité, cette vision détournée par les malédictions familiales cache un regard sur le féminisme ainsi qu'un jugement dépréciateur sur Astrid, teinté par un divorce qui n'a que très peu à voir avec la décision de Loubert. La mer prend alors un tour vindicatif dans l'économie symbolique du roman, du fait qu'en la personnifiant, en lui conférant une voix au sens littéral du terme, l'auteur en fait la porte-parole des aspirations et des refus d'Astrid. Il en fait aussi et surtout le porte-voix de cette branche du féminisme qui voit en l'homme, selon ce qu'Audet rapportait plus haut à Jean Royer, rien de plus qu'un manipulateur odieux. C'est ce que le narrateur laisse entendre lorsqu'il déclare que la mer et lui en sont à couteaux tirés depuis qu'elle lui reproche des crimes pour lesquels il est innocent, depuis qu'elle lui attribue injustement nombre de ses échecs (AA, 125).

Figure féminine et maternelle, la mer est dans *Ah, l'amour l'amour* un symbole de protection, quoique dans ce cas-ci, la femme est la seule à en bénéficier. D'ailleurs, chaque fois ou presque qu'Astrid s'en éloigne, elle se blesse, se tord une cheville, collectionne les ecchymoses. C'est toujours afin de la mater que la mer intervient dans le récit, au détriment de Loubert qui subit ses remontrances et doit faire face à son entreprise de sabotage amoureux. Peu importe les agissements de l'homme, ils sont soumis en permanence au jugement de cette « garce millénaire » (AA, 28) qui complotte contre lui, cette sibylle intraitable qui lui prédit un cuisant naufrage, et ce, dès le début de son aventure avec Astrid : « - Ça passera, ça passera... elle n'est pas si... ni si... chchch... » (AA, 35). Victime de ses caprices et de ses sautes d'humeur, le narrateur négocie difficilement avec les critiques que la mer multiplie à son propos. Sur son attirance physique pour Astrid entre autres, dans laquelle

elle perçoit une démarche purement égoïste, « une obsession mâle » (AA, 175) pour un plaisir qui nie celui de la femme. La mer se paie même la fantaisie d'anticiper sa perte en déclamant des vers : « Un temps viendra, crac /qui n'est pas venu/où le phallocrate/jusque dans sa rue/sera supplanté/par le doux pédé/Et je m'en tape la rate » (AA, 147). Tantôt encore, elle l'insulte sous l'ironique prétexte qu'il surprotège Astrid, lui lance des « Phallocrate ! Phallocrate ! » (AA, 174) par la tête, quand la reine d'Outremont, elle, revendique son droit à plus de tendresse.

Cette dynamique conflictuelle confirme les allégations d'Audet dans son essai *Écrire de la fiction au Québec*, à l'effet que la mer est à la fois tendresse et « être » de combat<sup>42</sup>. Mais si la mer dit la femme, si elle contribue à expliquer et encadrer les agissements d'Astrid, cette dernière renvoie à son tour aussi sûrement à la mer. Les deux éléments s'interdéfinissent ainsi, dans ce processus volontiers réversible où le paysage-femme donne corps à la femme-paysage. Cela s'avère d'autant plus vrai dans les cas où l'apparence physique d'Astrid est décrite à l'aide d'un lexique marin, dans les passages où la mer offre, à l'aide de tout un cortège de correspondances métaphoriques, un écran à ciel ouvert sur ses états d'âme. Le réel coup de foudre, c'est d'ailleurs entre Astrid et la mer qu'il se produit, vue la profonde fascination de la femme pour l'eau. Le narrateur souligne abondamment cette attirance instinctive et parfaitement innée entre les deux : « La mer prenait lentement possession de son cœur, à coups de minauderies savantes, de petites attaques variées mais patientes, de pirouettes au ralenti comme une danseuse qui joue trop bien de l'instrument de son corps » (AA, 16). Littéralement séduite par un tel étalage de scintillements et de grâce pélagique, la citadine recherche ensuite à tout moment le réconfort des vagues, que ce soit pour s'y tremper les pieds ou pour y batifoler candidement. Elle ne tarit jamais d'éloges à l'endroit de cette

<sup>42</sup> Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 186.

présence tutélaire et libératoire, multiplie devant elle les oh ! et les ah ! d'admiration (AA, 16), comme le rapporte un Loubert d'abord amusé par une telle complicité.

Cette complicité verse aussitôt dans l'identification symbolique. Lorsque Loubert la rencontre près de Rivière-du-Loup, Astrid est immédiatement décrite à l'aide d'images maritimes. Ses yeux clairs occupent par exemple tout l'espace de son visage, « comme la mer qui », précise le narrateur aussitôt, « à force de rouler dans sa cage, finit par gagner sur le fond de l'anse » (AA, 11). Plus loin, ce sont les ondulations de cheveux tombant en « lourdes nappes » qui attirent la main frivole du Gaspésien comme un appel à s'y noyer (AA, 12). Aussi les qualités paysagères d'Astrid dépassent-elles les analogies directes et explicites avec la mer. Elles se déploient par une vaste gamme de figures marines, dont Alain Roger rappelle quelques-unes des manifestations telles que la grève, la falaise, le port ou la tempête<sup>43</sup>. Noël Audet en exploite de nombreuses autres au fil de son récit. Durant une randonnée à travers les monts de l'Anse-Pleureuse, la démarche d'Astrid épouse ainsi le balancement paisible et régulier d'une barque (AA, 56), tandis qu'à Petite-Vallée, lors d'une excursion de pêche à la morue, c'est l'illusion d'une figure de proue qu'elle produit : « Elle se trouvait assise à califourchon, la pointe de l'étrave entre les cuisses. Elle était croquable dans cette pose de nymphe et ses fesses bien dessinées, parfaitement elliptiques, bâillaient sur le vide » (AA, 77). Tantôt nymphe tantôt naïade, la reine d'Outremont rit pourtant comme une mouette (AA, 94) et, quand elle salue Loubert au milieu de l'estran de l'Anse-à-Beaufils, elle s'exécute en balayant l'air de sa « main-nageoire » (AA, 150). Une main-nageoire que l'on pourrait croire appartenir à une espèce rare de mélusine, vu la « voix de sirène » et le « corps toujours ondulant » (AA, 94) d'Astrid. Or, le danger en frayant avec les sirènes, c'est de voguer à sa perte quand on croit faire voile vers le bonheur. Chacun sait la fourberie de cette créature mythique, ainsi que le sort réservé au navigateur insouciant qui succombe à son chant : son

---

<sup>43</sup> Alain Roger, *op. cit.*, p. 98.

esquif se fracasse sur les récifs et finit par s'échouer. Parce que le cœur est la plus fabuleuse des boussoles, la rose des vents des relations humaines, tout caboteur doit pourtant tenter sa chance et se laisser aller à l'attraction gravitationnelle de son désir.

#### 4.4.4. Un trajet nommé désir : le Far Est et sa carte de Tendre

« Dans ce temps-là », confie le narrateur, « on aimait toujours au ralenti, par étapes sinon par crans. [...] Il y avait donc d'abord la tendresse des âmes, jusqu'à épuisement final, puis on débouchait, en définitive, sur les parties sacrées du corps jadis appelées honteuses, comme sur le but ultime » (AA, 39). À l'image de la route, la conquête amoureuse suit, malgré de nombreux louvoiements, une progression linéaire et doit ultimement déboucher sur la destination visée : le corps de la femme et ses parties dites sacrées. Ce trajet nommé désir est peut-être le plus ancien qui soit; seule varie avec les époques la rapidité à franchir les étapes. Et les étapes sont bien marquées dans *Ah, l'amour, l'amour*, en sorte que la 132, ses paysages et ses villages en viennent à incarner de diverses façons la trajectoire amoureuse, de la première rencontre jusqu'à la chute du mur de Jéricho, pour reprendre la sage métaphore de Frank Capra. À ce titre, Audet n'hésite pas à travestir quelques données toponymiques pour préférer des sonorités plus suggestives : Cap-Chat par exemple devient Cap-Chatte, alors que Petite-Vallée et Les Boules offrent un petit itinéraire érotique à qui dispose d'assez d'imagination.

La pratique d'une cartographie galante ne date pas d'hier. Les géographies allégoriques ont connu dès l'époque classique leurs Île d'Érotie, Carte du Royaume d'Amour et Royaume de Coquetterie pour illustrer les territoires hasardeux des rapports homme-femme<sup>44</sup>. Chez un érudit tel que Noël Audet, pénétré de culture française durant un séjour prolongé pour des études de doctorat notamment, les références hexagonales dominent. Son

<sup>44</sup> Voir Delphine Denis, « Les inventions de *Tendre* », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 4, 2004, p. 44-66.

roman emprunte d'ailleurs un de ses intertextes à *Arcane 17*, le récit qu'un certain Breton, prénommé André à l'instar du narrateur, a livré de son voyage en terre gaspésienne en compagnie d'Élisa Claro, en qui il faut peut-être voir aussi la dédicataire de *Ah, l'amour l'amour*. L'autre intertexte majeur réside en un ouvrage de quelque six mille pages dans lequel Honoré d'Urfé propose sa version de la carte de Tendre qui sera reprise par Madeleine de Scudéry. Ce lien devient indéniable dès lors que l'on considère la consonance majeure que le prénom d'Astrid entretient avec celui de l'héroïne de d'Urfé : Astrée.

*L'Astrée* est une somme considérable traversée de digressions tenant des genres chevaleresque, pastoral, sentimental, etc. Un point important de cette œuvre réside dans sa théorisation de l'amour platonique, notion capitale à la bonne compréhension des relations entre André Loubert et Astrid. Car cet amour doit pour s'accomplir reposer sur un postulat que partage le roman d'Audet, bien que ce soit en réalité pour le contester : la perfection de la femme<sup>45</sup>. Selon cette théorie, celui qui souhaite se faire aimer de cet être parfait doit par conséquent s'élever jusqu'à sa perfection, le servir et lui garantir fidélité quitte à sacrifier sa propre personne. Il lui faut de plus respecter les douze tables des lois de l'amour, où il est mentionné que le serviteur de sa dame est tenu, entre autres choses, de protéger sa réputation et de veiller à ce que tous l'adorent comme une déesse. Une fois que l'homme dévoué a enfin fait ses preuves, la femme peut ensuite consentir à lui accorder son attention et, si la chance lui sourit, ses plus hautes faveurs. Après quoi, la relation se transforme en amitié, « cette forme durable de l'amour » (AA, 120) ajouterait sans doute Astrid, opérant chez l'homme une régénération attribuable à sa découverte d'un monde supérieur de beauté et d'altruisme.

Ce court détour platonique me ramène maintenant à la carte de Tendre. Celle-ci présente un tableau des sentiments éprouvés par l'âme lancée sur les sentiers tortueux de l'amour, où il faut à tout prix éviter les Lac d'Indifférence et Mer d'Inimitié, les Orgueil et

---

<sup>45</sup> Les informations contenues dans ce passage sont tirées d'Henri Bochet, *L'Astrée. Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*, Genève, Slatkine, 1967, p. 60 et suiv.



Indiscrétion afin de préférer plutôt les Respect, Probité, Grand Cœur ou Sincérité. La division épisodique basée sur les villages sillonnés permet dans le roman d'Audet de présenter une pareille progression à la fois géographique et sentimentale. Puisque le Far Est québécois déploie en plus un imaginaire éminemment féminin, cela lui confère une sorte d'heureuse prédisposition à accueillir une cartographie à la fois galante et érotique. Dans le déroulement du récit, la route et les arrêts accompagnent donc eux aussi les élans du cœur, les pulsions et répulsions des personnages : c'est là la principale fonction chorésique des lieux dans *Ah, l'amour l'amour*. Car la distance qui importe au narrateur est non pas celle le séparant de la Baie des Chaleurs, comme le prévoyait son itinéraire initial, mais plutôt celle qu'il devra combler entre l'indifférence et le désir d'Astrid, entre les Terres inconnues et la Nouvelle amitié.

Rivière-du-Loup représente à ce titre le point zéro de la relation, la Nouvelle amitié sur la carte de Tendre gaspésienne. Les consignes d'Astrid sont d'ailleurs établies clairement dès le début : chacun sa tente et tout le monde – elle la première – s'en portera pour le mieux. Il arrive régulièrement qu'Audet recourt à l'origine toponymique pour évoquer, par la bouche de Loubert, une légende visant à conforter la stagnation ou les avancées de la conquête amoureuse. En ce qui a trait à Rivière-du-Loup, l'endroit donne place au récit d'une lune de miel ayant mal tourné entre un certain Clovis et sa toute récente épouse, Léonie. Partis pêcher la truite et camper sur les berges d'une rivière, les mariés se perdent soudain de vue au moment de ramasser le petit bois pour le feu. Léonie s'égare en effet à la faveur du soir, pour se voir entourée d'une horde de loups qui l'obligent à se réfugier au sommet d'un arbre. Elle y passe la nuit entière, attendant que la troupe se dissipe pour revenir au campement le matin venu, où l'attend son mari mort d'inquiétude. Depuis lors, la rivière dite maléfique porte le nom de Rivière-du-Loup, tout comme le village érigé à son embouchure. Morale de



l'histoire ? Les premières nuits à Rivière-du-Loup ne sont pas propices aux contacts sexuels, pas plus pour Clovis et Léonie que pour André et Astrid.

De semblables vicissitudes, historiques cette fois, inspirent un peu plus loin la visite et les événements de l'île au Massacre qui, avec le recul, pourrait fort bien être rebaptisée l'île de l'Inconvenance. Loubert raconte alors à une Astrid interdite la décision, dans un passé éloigné, des quelques membres de la nation micmac de quitter Métis pour s'installer au Bic, sur la chaîne d'îlots qui s'allonge dans le fleuve comme une traînée de navires amarrés. Or, les Iroquois, plus nombreux, entreprennent aussitôt de faire la chasse aux envahisseurs. Ils débarquent sur le petit archipel, repoussent les Micmacs dans une grotte située sur le versant nord et les brûlent vifs, tous autant qu'ils sont, femmes et enfants compris. De ce sinistre événement, Audet retient la dimension offensive pour l'appliquer à la dynamique du duo lors de sa visite de la grotte. Au seuil de cette dernière, Loubert sent ainsi gonfler son désir pour Astrid, qui l'attire avec « une violence accrue » (AA, 34). « Je sentais la présence diffuse de son corps », ajoute-t-il, « prêt à s'enfuir à la moindre alerte » (AA, 34). Une brève partie de cachette s'ensuit, au terme de laquelle le narrateur découvre sa belle et utilise une série d'expressions connotant l'affrontement, la dérobade et la reddition : « Tu es cernée, rends-toi ! fis-je en me laissant tomber vers elle pour l'embrasser. Mais elle s'esquiva en douce et mes lèvres ne rencontrèrent que sa joue. Après son admirable feinte, nous avons philosophé encore quelques minutes sur le destin des tribus ennemies, puis la mer nous rappela à l'ordre en attaquant de sa lame la paroi de roche » (AA, 35). Au grand dam de Loubert qui voit plusieurs de ses percées déjouées par la défensive d'Astrid, le pays de Tendre se confond parfois avec une plaquette de serpents et échelles; deux pas en avant lui en valent trop souvent un vers l'arrière.

Le vocabulaire militaire derrière les « tribus ennemies » ou les questions de tactiques et d'esquives confère toute sa portée agonistique à la conquête amoureuse. Le jeu de

séduction dans *Ah, l'amour l'amour* en est un au cours duquel Loubert tente de s'« emparer » d'Astrid, qui de son côté lui oppose systématiquement ses résistances. Il faut donc à l'homme user d'adresse et de stratégies, quitte à échouer, quitte à s'échouer. L'amour est une conquête périlleuse et les enseignements de l'histoire sont encore une fois présents pour le rappeler, notamment les revers encaissés par Hovenden Walker dans le cadre d'une expédition visant à prendre Québec en 1711. Ce dernier aurait, selon les mots du narrateur, fait une omelette de son navire en percutant les contours rocheux de l'île aux Œufs, situés en face de Cap-Chat. Juste après avoir grimpé au sommet du cap Bon-Ami, Loubert saisit à ses dépens les implications profondes de cette histoire. Sur la plage de Penouille, le résultat de sa témérité rappelle en effet les infortunes de l'amiral britannique. À l'instant où ses mains s'aventurent trop cavalièrement vers les territoires vierges d'Astrid, pour apprécier le galbe de son sein, la jeune femme en alerte se cabre sur le champ en vociférant « pas touche ! Ils sont trop sensibles ! » (AA, 108). Voilà de quelle abrupte façon Loubert se voit initier à l'importance, avant de sonner la charge, de manœuvrer avec prudence et délicatesse autour des îles d'Astrid, cette vestale imprenable. Encore une fois, la retraite était inévitable, inscrite à même la toponymie : emprunté au basque, Penouille signifie presque-île, un lieu par définition impropre à la navigation...

Malgré ces défilades qui parsèment le récit, un rapprochement a bel et bien lieu, Loubert gagnant peu à peu du terrain sur cette dialectique de l'union/séparation propre au couple dépareillé, mais à la mer aussi, qui selon le géographe Luc Bureau joint simultanément les parties qu'elle sépare<sup>46</sup>. Sa persévérance finit par porter ses fruits. Il ne lui reste plus qu'à attendre leur maturité, qu'à laisser mûrir le désir d'Astrid en continuant de lui apporter ses soins. Bientôt, le couple partage une seule et unique tente. À Cap-Chat – ou Cap-Chatte, c'est selon –, Astrid se réchauffe, lance de ses yeux quelques éclairs félins au Gaspésien, qui lui

<sup>46</sup> Luc Bureau, *La terre et moi*, Montréal, Boréal, 1991, p. 212.

rend la pareille en risquant un bras autour de sa taille. Une étape de plus est franchie sur la grève de Petite-Vallée quand, électrisés par le désir, les voyageurs s'embrassent et s'embrassent : « Je m'approchai et [...] l'embrassai longuement sur les lèvres. De sentir le seuil de ses dents ne faisait que m'exciter davantage. Comme l'étranglement des rochers à l'entrée de l'anse » (AA, 75). On sait maintenant l'importance de franchir des seuils ou d'établir des ponts dans les romans de la conquête amoureuse. On en retrouve un bon exemple dans cet extrait avec le franchissement des lèvres, qui marque une étape de plus dans la progression sentimentale et sur les sentiers de la carte de Tendre. Loubert a effectivement réussi à manœuvrer tout en faisant en sorte de « passer le cap du désir sans naufrager » (AA, 48), comme il le souhaitait tant. De seuil en franchissement, le loup de mer et la reine d'Outremont se rapprochent donc d'une communion ultime.

Quel meilleur endroit pour ce faire sinon Gaspé, à la fois « bout du monde » (AA, 119) et, par conséquent, signe d'aboutissement. Avant de parvenir à l'hôtel Jeanne-d'Arc, nom significatif s'il en est, la jeune Montréalaise a cueilli en cours de journée une sanguinaire pour l'insérer à son chignon, lui conférant selon Loubert des airs irrésistibles de jeune mariée. Le narrateur avoue se réjouir de cette complicité naissante, de cette « respiration jumelle » (AA, 121) qu'il ressent désormais. Il sait le passé familial qui le lie à ce village adopté par son ancêtre André Loubert, venu plus souvent qu'à son tour mouiller dans la baie. Il se remémore la goélette d'or de l'écumeur, baptisée *Félicité*, puis sa figure de proue, l'hellénisante Cyprine, et leur complémentarité aussi évidente qu'un et un font deux. Couché dans le lit, il trépigne de joie à un point tel qu'il se demande s'il survivra à l'initiation. Finis les faux-fuyants, Astrid s'abandonne bout par bout, non sans tenter encore une fois de lutter afin de se soustraire aux bassesses de la chair :

Astrid se laissait caresser un brin, comme si elle ne s'en apercevait pas, puis elle changeait de position pour échapper à ma main. Je reprenais un peu plus tard, elle disait Oui, Peut-être, puis elle disait Non, puis Oui mais j'ai peur de la douleur. [...] Et c'est là, à Gaspé, à l'hôtel Jeanne-d'Arc, où nous avons pris

une chambre pour être plus à l'aise, c'est là qu'Astrid m'ouvrit son estuaire, sa baie, son golfe. Elle devait me prendre pour Jacques Cartier le découvreur d'amériques [sic], à voir avec quelle réticence jalouse elle consentait à me confier son trésor (AA, 126).

Forçant quelque peu la main au destin, Loubert se fait un Jacques Cartier des cœurs et des cuisses pour venir mouiller, tel le Malouin à Gaspé, dans l'estuaire intime d'Astrid. Le lendemain matin, la jeune femme déclare d'ailleurs vouloir contempler la croix du découvreur, question d'officialiser la conquête de ses terres secrètes, de sceller la véritable raison d'être de ce voyage qui prend fin aux environs de Miguasha. Mais tout le reste n'est qu'histoire d'asphalte et de kilomètres.

#### 4.5. « Thar she blows ! » : imaginaire de la fin et quête de la nouvelle Jérusalem dans *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin

« Car, lorsque viendra le temps de l'anéantissement pour le monde de "l'histoire" et que l'Apocalypse des Fellahs luira de nouveau comme tant de fois auparavant, le peuple aura le même regard fixe au fond des cavernes du Mexique<sup>47</sup> ».

« Si chaque voyageur dans ce pays "recommence Colomb", chaque écrivain y reprend depuis l'origine la genèse de l'Amérique<sup>48</sup> ».

De l'amour je passe maintenant à la mort, à la fin. À une fin affolante mais non moins nécessaire, dans la mesure où elle marque un passage obligé vers la renaissance du routard en quête de réponses au mystère sacré de l'existence. Par son mysticisme exalté et ses zones d'obscurité profuses, *Le soleil des gouffres* est sans contredit l'œuvre la plus déstabilisante que Louis Hamelin a publiée à ce jour. Elle présente néanmoins cette sensibilité américaine propre au romancier, qui tient depuis plusieurs années sa chronique sur la littérature américaine dans les pages du *Devoir*. Son américanité donc, Hamelin la revendique tant par le truchement d'une allégeance intertextuelle au roman étatsunien que par l'ouverture de ses

<sup>47</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jacques Houbart, 1976, p. 396-397.

<sup>48</sup> Pierre-Yves Pétillon, *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, p. 112.

espaces romanesques aux frontières transcontinentales. Cela s'avère d'autant plus vrai dans *Le soleil des gouffres*, où l'on suit le personnage de François Ladouceur de Montréal vers Schefferville jusqu'au Mexique, en passant par le désert de l'Arizona. Or, ce roman montre également que les aspects précités d'une américanité de surface prennent racine dans les profondeurs de la mythologie continentale, tout entière résumée dans son exergue emprunté à Christophe Colomb : « *Notre Seigneur me fit le messenger du nouveau ciel et de la nouvelle terre dont il parla par la plume de saint Jean en l'Apocalypse après l'avoir fait par la bouche d'Isaïe, et il me montra où ils étaient*<sup>49</sup> ». Avant que l'Amérique ne se matérialise sous les dernières poussées de sa caraque, le navigateur génois l'a d'abord rêvée, l'a pourvue d'attributs fidèles à la grande référence de l'époque en matière de données géographiques : la Bible<sup>50</sup>. L'extrait de l'Apocalypse qui lui inspire cette lettre à la nourrice de don Juan de Castille est bien connu des historiens des religions, tant il contient l'essence même de la pensée millénariste qui motive et donne sens à la découverte du Nouveau Monde, une « *nouvelle terre* » idéalisée où l'homme pourra se laver des péchés anciens et recommencer l'histoire, en marge des fléaux dont le Vieux Continent se voit affligé<sup>51</sup>.

En fait, l'idée d'une eschatologie américaine traverse les divisions confessionnelles : on la trouve tant chez les Portugais que chez les premiers puritains débarqués sur le continent, armés de leur foi inébranlable en l'avènement de la Jérusalem Céleste décrite par Colomb<sup>52</sup>. La toponymie garde d'ailleurs en mémoire ce désir ancestral de rénovation morale, cette volonté de retrouver la béatitude des commencements; les New Haven, New York et autres

<sup>49</sup> Christophe Colomb cité par Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, op. cit., p. 11. Hamelin souligne.

<sup>50</sup> Magasich Airola et Jean-Marc de Beer, *America Magica*, Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 27.

<sup>51</sup> La même citation est reproduite dans Mircea Eliade, « Paradis et utopie : géographie mythique et eschatologique », *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, p. 153 et Jean Delumeau, *Mille ans de bonheur. Une histoire du paradis*, Paris, Fayard, 1995, p. 227.

<sup>52</sup> Elise Marienstras : « L'Amérique représentait le plus souvent le refuge des hommes persécutés et la terre choisie par Dieu pour que s'y réalise la Nouvelle Jérusalem » (Elise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, François Maspero, 1976, p. 91). Pour un portrait des millénarismes d'après les différentes nations colonisatrices, voir Jean Delumeau, op. cit., p. 169-260.

New England en sont d'authentiques témoignages<sup>53</sup>. La conquête du territoire ne pouvait donc que mimer l'un des multiples scénarios évangéliques de la recherche du lieu idéal, Pierre-Yves Pétillon précisant à ce propos que « [c]haque événement du Nouveau Monde n'était, déchiffré correctement que le type, décalque et fantôme d'un épisode narré par les Écritures. Image et ombre du texte divin, l'Amérique se lisait comme un texte et [...] conquérir l'Amérique c'était faire l'exégèse du paysage, percevoir dans l'espace le texte qui en filigrane s'y cachait<sup>54</sup> ». Devenu palimpseste biblique, l'espace américain appelait non plus à la découverte de l'inconnu, mais à la reconnaissance du familier.

Bien entendu, cette geste inaugurale n'échappe pas aux romanciers. Jean Morency a d'ailleurs montré les multiples implications littéraires de ce qu'il nomme le mythe américain, soit la persistance de cet engramme millénariste basé sur l'archétype d'une transformation qui organise plusieurs des œuvres étatsuniennes et québécoises<sup>55</sup>. L'idée connexe mais plus spécifique d'une quête du lieu idéal apparaît quant à elle chez Hamelin, théorisée sous une terminologie différente à l'occasion d'une contribution au collectif *La pratique du roman*. L'écrivain avance en effet l'hypothèse d'une tension structurante, active au sein de la littérature américaine notamment, entre la tentation idyllique ou le désir de renouer avec la félicité du paradis perdu, et l'Histoire : « En fait, la tentation entre idylle et Histoire [...] paraît traverser une partie significative de la littérature américaine, comme un lointain écho des ambitions messianiques des *Pilgrim Fathers*, sinon de la vocation édénique du Nouveau-Monde lui-même<sup>56</sup> ». Hamelin confesse plus loin l'importance qu'il attache à cette opposition dans le cadre de son travail de création et dont Édouard Malarmé, squatter barricadé d'une

<sup>53</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 163.

<sup>54</sup> Pierre-Yves Pétillon, *op. cit.*, p. 194.

<sup>55</sup> Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 235 p.

<sup>56</sup> Louis Hamelin, « La tentation idyllique », dans Isabelle Daunais et François Ricard (dir.), *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 33.

idylle campagnarde, représente le premier d'une série d'avatars perpétuée par Marc Carrière, Gilles Deschênes, Ti-Luc Blouin ou Éva Sauvé.

Or, l'espoir du paradis s'évanouit constamment sous la foulée de l'homme, comme si le rêve était condamné à l'inachèvement, l'épreuve du réel le faisant chaque fois battre en retraite dans les retranchements de l'imaginaire. *Le Moby Dick* de Melville en fournit un exemple ayant fait date, car la « *spermwhale* » renvoie à ce principe originel du monstre-continent d'une blancheur d'albâtre, inatteignable et dont seul le souffle offre quelque moment de grâce aussi fugace qu'intense : « Souffle, il sou-ouffle, là !<sup>57</sup> ». Ce détour par Melville n'est pas innocent : plus tard, certains personnages du *road novel* et du *road movie* américains poursuivent pareille lubie fondatrice par-delà le continent. En arrivant au Golden Gate Bridge, Dean Moriarty, le nouvel Achab halluciné de *Sur la route*, s'écrie, frénétique : « Voilà, elle souffle<sup>58</sup> ». Auparavant entrevu dans *La Rage*, Bernard, le joyeux coucou tombé du nid de Ken Kesey, claironne le même « Thar she blows ! » (SG, 268) dans *Le soleil des gouffres*, mais déjà, une variante d'importance est introduite : ce n'est plus un quelconque endroit des États-Unis qui est ainsi visé par la vigie, mais un îlot rocheux battu par les lames du large mexicain. C'est que l'alerte de reconnaissance est auparavant passée par Wyatt, le motocycliste hippie d'*Easy Rider* (1969), qui dresse alors un constat d'une nature beaucoup plus inquiétante : « We blew it<sup>59</sup> ». La condamnation reste sans appel, l'espoir d'une renaissance s'est envolé, semble indiquer Wyatt, le pays n'est plus que brutalité et désolation. Aussi Captain America et lui connaîtront-ils une mort violente au bout de leur « chasse » à l'Amérique.

Avec *Le soleil des gouffres*, Louis Hamelin propose une énième version de cette quête de félicité terrestre et de renouvellement décrite par Melville, Kerouac et Hopper, auxquels on

<sup>57</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Presses Pocket, traduit de l'américain par Armel Guerne, 1981, p. 605.

<sup>58</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 238.

<sup>59</sup> Cité par David Laderman, *Driving visions. Exploring the road movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 77.



peut encore ajouter Tom Wolfe, le roi du Nouveau Journalisme américain<sup>60</sup>. Comme pour Christophe Colomb en son temps, la quête spirituelle de François Ladouceur naît sur le terrain miné d'un monde en crise et le roman ouvre dès ses premières pages sur la vision d'une fin prochaine, sinon déjà présente sous plusieurs formes. Dans la suite de cette partie consacrée à la quête spirituelle, je partirai à la recherche des signes de cet imaginaire de la fin, pour montrer de quelle façon il est maintenu en tension continue avec sa contrepartie, soit l'imaginaire des commencements. Je vais donc suivre la route, littéralement, qui mène François Ladouceur d'une apocalypse en gestation à la révélation d'une nouvelle Jérusalem ou de ce qui symboliquement en fait office, en m'appuyant sur la division même du roman et de ses parties intitulées « La terre », « Le désert » et « Tollan ». Trois espaces auxquels correspondent grosso modo les trois temps d'une structure narrative conventionnelle répandue tant dans les fictions de la fin que dans les récits de la quête; trois étapes réglées sur la logique transitive des récits millénaristes, dont celui d'*Éthel et le terroriste* présenté au deuxième chapitre : un temps premier, où le monde vacille et son équilibre menace de s'effondrer; un temps second de transition; un moment troisième, qui voit le monde être rédimé et soumis à un nouvel ordre<sup>61</sup>.

#### 4.5.1. La terre et les vestiges de la fin

« Tout est dans la Bible, c'est votre avis ?  
Je note<sup>62</sup> ».

Le préambule de *Le soleil des gouffres* convie à une sorte de genèse de l'homme contemporain en posant d'entrée de jeu les éléments de sa toile contextuelle. Sur fond de désenchantement postmoderne et de déclin du mythe du Progrès, Louis Hamelin campe la

<sup>60</sup> Équivalent littéraire à *Easy Rider*, selon ce que mentionne sa quatrième de couverture, *Acid Test* décrit les envolées à la psilocybine de l'équipage de *Further*, l'autobus que Ken Kesey et ses *Merry Pranksters* ont conduit sur les routes magiques de l'Amérique psychédélique. Le livre de Tom Wolfe se clôt sur une scène durant laquelle Kesey, complètement défoncé, scande « On l'a fait péter ! », « On l'a fait péter ! » (Tom Wolfe, *Acid Test*, Paris, Points, traduit de l'américain par Daniel Mauroc, 1975, p. 403).

<sup>61</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 31.

<sup>62</sup> Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, *op. cit.*, p. 113.



première partie de son récit au début des années 1980. Publié en 1996, à l'époque où l'Ordre du Temple Solaire défraie les manchettes en raison des suicides collectifs organisés au Québec notamment, le roman présente un univers marqué par l'essor des spiritualités *New Age*, la multiplication des sectateurs de tous poils et d'organisations ésotériques fictives telles que l'Université du Verseau, l'Ordre de la Rénovation Morale et Spirituelle de l'Occident et autres Centre de Parapsychologie Synchrétique. D'un point de vue assez général, l'accent est mis sur un système en crise : les conflits armés internationaux sont abondamment soulignés, ainsi que les grenouillages politiques, les actes terroristes et les bravades militaires. Le portrait brossé est donc très peu reluisant. Un climat d'insécurité règne, vaguement crépusculaire, assez symptomatique d'un retournement du régime moderne d'historicité qu'observe François Hartog, d'après qui l'histoire n'est plus aujourd'hui perçue en termes de marche vers le progrès, mais de course à la catastrophe<sup>63</sup>.

Cet imaginaire qui se déploie à l'échelle du Monde et de l'Histoire, combiné aux déterminations idiosyncrasiques d'un narrateur enclin à jouer les catastrophistes, pousse ce dernier à adopter ce qu'il appelle « la lentille du désert » (*SG*, 169), c'est-à-dire une vision du réel filtrée par l'obsolescence programmée de lui-même et de ce qui l'entoure. Vers les dernières pages du roman, Ladouceur résume cette obsession en disant que le problème avec le « rictus de la mort, c'est qu'une fois qu'on l'avait contemplé, on ne pouvait s'empêcher de le voir partout » (*SG*, 350). La lentille du désert, du vide ou de la mort prochaine de toute chose représente cette lecture apocalyptique de l'existence qui contamine la trame symbolique du roman, Ladouceur étant le narrateur de son propre récit, celui par qui le monde de la fiction prend vie. L'imaginaire de la fin s'applique par conséquent à une dimension plus personnelle, puisque c'est ce parcours singulier que l'on suivra et, par lui, le récit d'une « apocalypse

---

<sup>63</sup> François Hartog, « L'apocalypse, une philosophie de l'histoire ? », *Esprit*, vol. 6, Juin 2014, p. 31.

intime<sup>64</sup> », pour reprendre l'expression de Jean-François Chassay. Intitulée « La terre », la première partie du roman se construit sur une accumulation de scènes, de lieux et de personnages qui agissent comme des traces de la fin.

Celles-ci meublent en effet le quotidien de Ladouceur, un électron libre spécialisé dans la sauvette à l'anglaise. Chaque jour, le jeune potache manipule la fin dans le cadre de son emploi de laborantin au campus de Sainte-Anne-de-Bellevue, où il reproduit le même rituel pour la conservation d'insectes, se fait l'exécuteur des basses œuvres en consacrant son labeur à l'insignifiance de la petite mort. Dans le ronronnement artificiel de son laboratoire, le zyklon B, le formol et le bain d'alcool lui fournissent l'arsenal dédié à ses holocaustes microscopiques, à son « Auschwitz particulier », son « Hiroshima-jouet » (SG, 49). Sous la supervision de Myrrha, son amante, il participe de plus au projet Fumier de Poule, grâce auquel il a l'insigne honneur de patauger dans toute une bouillie de larves grouillantes qu'il s'empresse de gazer à l'aide d'un agent chimique. Probablement au fond ces asticots sont-ils plus semblables à Ladouceur qu'il n'y paraît : ils rampent, s'ébattent, se tortillent dans un univers assez peu enchanteur en attendant leur métamorphose. En fait, cette occupation résume à elle seule la tension sur laquelle se construit le roman d'Hamelin. Il y a en effet une belle contradiction dans ce que le biologiste, dont la définition de tâche première est de se prêter à l'étude de la vie, travaille plutôt dans ce cas à la sacrifier, à provoquer cette fin qui s'imisce de mille et une autres façons dans son existence.

Le scientifique en herbe passe par exemple son temps entre le Café de Smyrne, clin d'œil à l'Église de Smyrne dans l'Apocalypse de Jean, où il feuillette les paysages paradisiaques du *National Geographic*, et la brasserie du coin, qu'il fréquente avec assiduité. Parmi la clientèle de vétérans vissée au zinc du débit, Isaïe siège en bon prophète au milieu de l'assemblée, lui qui a connu toutes les guerres imaginables pour en ressortir singulièrement

---

<sup>64</sup> Jean-François Chassay, « Les petites apocalypses de John Cassavetes », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 3, 2003, p. 81.

secoué. Ce dernier se démarque d'ailleurs en scandant à qui veut bien l'écouter des formules creuses, décousues, proches du slogan publicitaire : « Je vois Marie Courant Joyeusement dans un Champ de Fleurs Sauvages ! What Am I Doing ? Cook by the Book ! Eat and run ! [...] What's Your Pleasure ? Je suis Rempli d'Amour ! Be Tender to the Tender » (SG, 31). Isaïe fait référence à son homologue biblique par la voix duquel le Tout-Puissant prononce ses oracles contre les nations impies, Syrie, les Philistins et Israël, dont il annonce également la restauration, quelque part au sommet des conglomérats rocheux de la montagne de l'Éternel. Le mode d'expression pour le moins confus d'Isaïe correspond à ce que Bertrand Gervais appelle un procès de désémiotisation du langage courant, coextensif à l'ambiance chaotique d'un monde dérégulé<sup>65</sup>. Parce que les modalités de notre présence au monde sont consignées dans les données du langage, les dérèglements de l'un se traduisent par la dislocation de l'autre. Lorsqu'il s'adresse à Isaïe pour en faire son messager, Dieu ne lui dit-il pas « Va, et dis à ce peuple : Vous entendrez, et vous ne comprendrez point<sup>66</sup> » ?

Si les romans de la quête spirituelle sont en bonne partie axés sur l'interprétation des signes, rares sont ceux qui se prêtent au jeu avec autant d'exubérance qu'Hamelin. Dans son essai rédigé de concert avec François Ouellet, François Paré remarque à quel point *Le soleil des gouffres* est truffé d'énigmes à déchiffrer et de paraboles à décrypter. Ce qu'il appelle la « mystique de l'érudition<sup>67</sup> » envahit selon lui le récit au risque de le ralentir, comme si, « au lieu d'exprimer une soif de comprendre le monde, il en marquait plutôt la mort<sup>68</sup> ». Ce que Paré tient pour une faiblesse du roman n'en contribue pas moins à la cohésion logique de l'ensemble. Le moindre élément du récit, la curiosité la plus anodine participe à alimenter le foisonnement sémiotique caractéristique de l'imaginaire de la fin. L'épisode de l'Apocalypse offre probablement la meilleure comparaison à ce déferlement de paroles, de signes et de

<sup>65</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 15.

<sup>66</sup> *La Sainte Bible*, traduite sur les textes originaux hébreu et grec par Louis Second, Genève, Société biblique de Genève, 1979, p. 561.

<sup>67</sup> François Ouellet et François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 147.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 148.

symboles hétéroclites à décoder. Comme l'herméneute biblique est confronté à la lourde tâche de donner sens aux trompettes, bête à sept têtes et femme enveloppée de soleil rapportés par Saint Jean, le lecteur d'Hamelin est soumis aux difficultés exégétiques que pose l'excès de renseignements.

Il va sans dire que les réminiscences évangéliques sont légion dans le roman d'Hamelin, tournant toujours ou presque autour d'un épisode sur la recherche d'un lieu d'élection ou d'un scénario millénariste. Mis à part Ezéchiel, la tortue serpentine de Ladouceur, et Isaïe qu'il côtoie au quotidien, les Ésaü, Jérémie et Rébecca, Gog et Magog, pour ne nommer qu'eux, viendront au fil des pages grossir le réseau des références bibliques. À cela s'ajoute la Côte-Nord que gagne le narrateur, dépêché par le doyen de sa faculté pour remplacer un étudiant responsable d'un crime violent. Cette terre ingrate que Dieu aurait donnée à Caïn, selon les mots de Jacques Cartier, semble toujours frappée d'une espèce de malédiction biblique. Traversée par la réticulation des mines à ciel ouvert et les étalements stériles de roches sédimentaires, Schefferville cesse peu à peu ses activités d'extraction; les travailleurs, drainés vers le sud, délaissent leurs habitations sans même prendre la peine d'emporter leurs meubles. Symbole grotesque d'une prospérité consommée, l'Homme de Fer constitue le plus bel emblème de la décrépitude ambiante. Cette sculpture élevée jadis pour célébrer la richesse du sous-sol nord-côtier est un immense exosquelette oxydé. Il trône désormais seul au milieu des débris, représentant la mort et la disparition dans ce contexte d'exode causé par l'effondrement du marché : « Elle tournait le dos aux ventres rouillés des mines », observe Ladouceur sur le terrain, « aux mornes terrils qui coiffaient les collines et aux reflets cuivrés des épaves abandonnées par l'exploitation » (*SG*, 76-77). Le narrateur ne peut qu'apposer cette lentille du désert à la réalité qui l'entoure et finit par être le décalque d'une scène de fin du monde. Tantôt, une grue charge patiemment des « carcasses » de voitures afin de relocaliser un « cimetière » d'autos usagées (*SG*, 74); ailleurs, un bulldozer

fume furieusement en démantelant les baraquements ouvriers, en éventrant les maisons à l'abandon (SG, 92).

Dans ce « damné désert de roche » (SG, 83), tout est nimbé d'une aura vespérale, chacun s'en remet au cours inébranlable du temps qui passe et menace de se figer comme une statue de sel. L'imaginaire de la fin se construit d'ailleurs en prenant le temps à témoin. Au cœur d'un monde en crise, le temps se précipite, se dédouble ou se cristallise, mais dans tous les cas, il s'impose avec plus de fermeté qu'à l'ordinaire<sup>69</sup>. Pour s'en convaincre, il suffit de penser à cette scène qui inaugure le voyage de Ladouceur en terre de Caïn, à ce rendez-vous dans une résidence en parpaing gouvernementale où devait l'attendre un ami rencontré la veille de son arrivée. Sur les lieux, le narrateur ne trouve cependant qu'une Montagnaise tout alanguie, se trainant à l'aide d'une chaise haute munie d'un récipient d'urine qui éclabousse le plancher au rythme de saccades incontrôlées. Ces premières images saisissent, tant détresse et désespoir conspirent en silence l'extinction de l'aïeule. Ladouceur insiste alors sur la marche ininterrompue du tic-tac de l'horloge grand-père, qui « ne s'interrompt que pour permettre au coucou de saluer la victoire d'un autre quart d'heure sur l'inertie ambiante » (SG, 66); la femme se déplace laborieusement, le bruit émis par le frottement de ses pattes de chaise « ne suffit pas à couvrir le tic-tac de l'horloge » (SG, 67); puis elle disparaît soudain à la salle de bain pendant « un laps de temps impossible à chiffrer » (SG, 67), tandis que le narrateur remarque au bas de l'écran du téléviseur l'avance du cadran numérique sur l'horloge. Au cours de cette rencontre étrangement onirique, les figures de l'horloge et du cadran matérialisent le temps, dont la prégnance n'en est que plus sensible. Mais à quoi tout cela rime-t-il ? Plus loin, Ladouceur y répond laconiquement lors d'une conversation tenue avec un guide de chasse, selon qui les Indiens bâtissent plus de maisons que jamais dans le secteur. Le narrateur, avant de repenser à sa Montagnaise égrotable, réplique : « Tu crois qu'ils

<sup>69</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 25 et suiv.

peuvent refaire l'histoire ? L'histoire est finie » (SG, 84). Derrière ce pessimisme ouvertement affiché, c'est la fin de la culture montagnaise qui est anticipée, ainsi que la fermeture inexorable de la ville.

À Schefferville également, François apprend l'annonce de la fin du monde lors d'un reportage télévisé. Il est du même coup informé de l'existence de l'OUPS, acronyme de l'Organisation Unitive de la Pyramide Solaire, qui a pignon sur rue quelque part dans une ferme biologique de l'ouest de Montréal. C'est son pontife suprême, Jean-Bastien Vitoux, homéopathe à la tête de l'OUPS, qui a prédit la grande catastrophe pour l'hiver 1989 – on est alors en 1983. Selon lui, le Québec se trouverait toutefois à l'abri, vue sa position stratégique dans le courant des champs magnétiques, ce qui en ferait également une terre d'élection propice à la réinvention d'un culte authentiquement américain. Aussi les membres de l'OUPS sont-ils les adorateurs d'un culte solaire inspiré du dieu-roi mexicain Quetzalcóatl. Une fois revenu au Québec, François interroge d'ailleurs Vitoux pour le compte de *La Friche*, journal étudiant pour lequel il occupe la fonction de rédacteur en chef. Le grand manitou, apparemment ennuyé, tente alors de s'expliquer : « La fin du monde fait partie de notre idée de la civilisation », avance-t-il, « le problème est de savoir qui décidera de la forme ultime et immuable du monde » (SG, 113). En bon mystagogue moderne pétri d'occultisme, la figure dirigeante de l'OUPS adopte la parabole comme mode d'expression, cultivant le mystère par l'usage de demi-mots et de déclarations ambiguës, mais s'arroge selon toute vraisemblance le rôle principal dans cette mascarade apocalyptique qui concernera davantage Ladouceur que le reste de l'humanité.

Parmi tous les signes d'un monde qui craque et se délite, le seul endroit à l'abri des trémulations de l'Histoire, et à plus forte raison de la fin vers laquelle elle est entièrement tendue, semble la maison que loue François avec Myrrha, une thébaïde enclavée en milieu semi-urbain, sorte de déclinaison ménagère et botanique de l'idylle. La présentation qu'en fait

Hamelin est d'ailleurs en harmonie avec ce qu'il précise encore sur la tentation idyllique, à savoir qu'il s'agit d'un portrait imaginaire que chacun porte en soi du paradis perdu<sup>70</sup>. Ceinturée d'une haute clôture, la cour arrière donne ainsi sur un jardin couronné d'arbres qui préservent les locataires de l'extérieur (SG, 37). Au cœur de ce microcosme édénique, la végétation prolifère librement, les fleurs sauvages embaument les douces soirées d'été et les animaux, tous autant qu'ils sont, batifolent comme bon leur semble, mulots, chauve-souris et papillons compris. Il est jusqu'à la présence des lapins à queue blanche, probablement échappés des pages de John Steinbeck, qui vient compléter ce portrait d'une sereine perfection. Or, à son retour de la Côte-Nord, Ladouceur est sous le choc. Durant son absence, le propriétaire a mandaté une équipe de spécialistes qui a transformé l'endroit selon les critères les plus rigoureux de l'entretien paysager. Tout a été tondu, taillé, sarclé; exit les animaux, disparus la corde de bois, ses mulots et les grillons. Cette désertification inattendue l'oblige soudain à renoncer à son petit « bonheur touffu » (SG, 103). Est-ce là l'indice d'une chute hors de son broussailleux paradis ? On pourrait le croire, d'autant qu'il est ensuite appelé, dans la foulée d'un projet universitaire, à partir pour le désert américain, second temps de cette quête spirituelle qui ne prend son véritable envol qu'à partir de ce départ. Jean Vitoux le lui avait prédit : « Un jour, vous quitterez tout pour me suivre. Nous irons au désert ensemble » (SG, 114). L'oracle prononcé, sa réalisation n'était plus qu'une question de temps.

#### 4.5.2. Temps zéro : le désert américain

« Nous avançons vers la jointure de la terre et du ciel sans jamais y arriver, rien ne restait à découvrir, et le temps devenait confus. Des avions d'entraînement rasaient les montagnes et le désert<sup>71</sup> ».

Le désert est un espace multiple. Comme une fine pellicule de carbone, il enregistre l'empreinte du moindre randonneur ayant foulé ses territoires jurassiques. Pour cette raison, il

<sup>70</sup> Louis Hamelin, « La tentation idyllique », *op. cit.*, p. 28.

<sup>71</sup> Don DeLillo, *Americana*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Marianne Véron, 1992, p. 411.



est saturé de déterminations herméneutiques, il représente plus qu'aucun autre lieu de *Le soleil des gouffres* ce texte mille fois réécrit par les fictions américaines. Déjà dans *La Rage*, Hamelin le transposait dans l'arrière-pays mirabellois, un univers en parfaite symbiose avec la volonté de néant de Mallarmé et son mode de vie érémitique. Cette fois, sous le vague prétexte de traquer les bestioles arénicoles et de consigner leurs apparitions dans leur carnet de notes, Ladouceur et les étudiants de son programme prennent part à un voyage qualifié d'*historique* (SG, 130) dans le Sud-Ouest des États-Unis. L'expression est soulignée en italique par Hamelin, ce qui soulève des questions sur les motivations d'une telle insistance. En quoi, effectivement, ce voyage se veut-il historique ? Peut-être l'expression renvoie-t-elle au fond à un moment de l'histoire personnelle du romancier. Dans *L'humain isolé*, celui-ci avoue avoir arraché les premiers germes de *Le soleil des gouffres* au désert de l'Arizona, lors d'un voyage effectué durant ses années d'études en biologie. Au cours de cette illumination, il imagine alors une réécriture de *Moby Dick* dans laquelle le *Péquod* est remplacé par un minivan bondé de biologistes, lancés non plus à la poursuite effrénée du célèbre cétacé, mais à la recherche du trogon élégant, du géocoucou et de serpents à sonnette<sup>72</sup>. Campant son récit dans l'espace indéterminé des mers, Melville lui-même, à en croire Jacques Cabau, procédait dans *Moby Dick* à cette substitution symbolique entre mer et prairie, voire entre mer et désert<sup>73</sup>.

En accord avec cette idée, les déambulations du groupe miment dans un premier temps la traversée des explorateurs qui ont franchi les frontières du connu dans le but d'appareiller vers un refuge idyllique. Car l'étendue océane renvoie, pour les premiers puritains, à cette extrême limite où se perd l'histoire, reléguée aux urnes du passé afin que naisse de cette rupture féconde la révélation d'un âge d'or retrouvé. D'après Elise Marienstras, cette vision eschatologique soutient la comparaison entre la traversée de l'Atlantique et celle de la mer Rouge au milieu du désert, les Pères puritains s'identifiant au peuple hébreu et à sa fuite,

<sup>72</sup> Louis Hamelin, *L'humain isolé*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p. 39.

<sup>73</sup> Jacques Cabau, *op. cit.*, p. 149.



comparaison pratique vue la coupure qu'elle instaure entre le peuple élu et ses oppresseurs, entre le passé et le futur<sup>74</sup>. Baderne, l'impayable appariteur de l'équipée estudiantine, est d'ailleurs à plusieurs reprises comparé à Josué et à Moïse qui, dans l'Ancien Testament, doivent chacun leur tour conduire le peuple d'Israël vers la Terre promise :

Baderne marchait dans le désert à la tête d'un groupe d'étudiants, et s'appuyait à un bâton de pèlerin. Il s'est arrêté devant l'Arbre de Josué, et les étudiants se sont mis à poser des questions, mais Baderne était incapable de répondre à aucune des questions. Soudain, au pied de l'arbre, s'est dressé un serpent à sonnette qui formait avec son corps un point d'interrogation. Puis le bâton, entre ses mains, s'est métamorphosé en un serpent en tout point identique au premier, et Baderne essayait d'attraper le premier serpent avec son serpent-bâton. Le serpent qui se tenait au pied de l'arbre de Josué a alors avalé le serpent-bâton et, avec sa sonnette, il a sonné la récréation (SG, 148).

L'arbre de Josué est une variété essentiellement répartie dans le désert Mojave et les états de la Californie, de l'Arizona et du Nevada. Il tient son nom d'un groupe de mormons du XIX<sup>e</sup> siècle qui l'ont baptisé ainsi parce qu'ils voyaient en lui Josué pointant vers la Terre promise. L'extrait se moque en passant de l'épisode du buisson ardent compris dans l'Exode, plus précisément du moment où Moïse, investi de sa mission, lance son bâton par terre juste avant qu'il ne se transforme en serpent<sup>75</sup>. D'autres correspondances approfondissent l'allégorie biblique du désert, tel le chant entonné à un certain moment par Arianne sur le « Father Abraham » (SG, 162). Plus loin, au Musée du Désert, un couple au patronyme évocateur suggère la possible proximité d'un éden : ce sont les Adam, dont la femme revêt un maillot de bain vert pomme (SG, 179), en référence au fruit défendu.

Entre les Saintes Écritures et le roman d'Hamelin, tout un corpus littéraire et cinématographique se surimpose au territoire en conférant au roman sa polysémie étourdissante. Par exemple, Baderne prend parfois les airs d'un Achab impérial devant sa troupe de harponneurs (SG, 163). Il est intéressant de noter que Ladouceur, tout comme Achab, sont des individus marqués : leur tache de naissance, en forme de scorpion pour l'un,

<sup>74</sup> Elise Marienstras, *op. cit.*, p. 76.

<sup>75</sup> *La Sainte Bible*, *op. cit.*, p. 47.

de long sillon pour l'autre<sup>76</sup>, est un authentique gage d'élection. L'acception première d'« apocalypse » réfère d'ailleurs à une révélation divine, au dévoilement d'un sens caché à un élu doué de clairvoyance<sup>77</sup>. Dans le cas de François, cette sélection prend la forme d'un appel (SG, 169) auquel il répond en bradant l'équipage aux environs de Dark Point, afin de poursuivre sa destinée manifeste en solitaire : « Il [Dieu] est là-bas, quelque part dans les montagnes. Il m'attend et je vais aller à sa rencontre » (SG, 196), confie-t-il à Myrrha avant d'emprunter la tangente et que son voyage se transforme en pèlerinage.

En latin, le terme *deserere*, dont est tiré « désert », signifie « faire cesser d'être uni<sup>78</sup> ». Le narrateur pourra dorénavant éprouver ce sentiment de solitude totale qu'amplifie la mer de poussières pétrifiée tout autour, cet espace presque irréel à vocation spirituelle. En 1940, durant sa traversée des États-Unis de New York à la Californie, Henry Miller constate ce caractère intrinsèquement mystérieux du désert américain :

Sur les plaques du Nouveau-Mexique, on lit : « Le Pays des Merveilles ». Et c'est fichtrement vrai ! Dans cet immense rectangle qui comprend des fragments de quatre États – l'Utah, le Colorado, le Nouveau-Mexique et l'Arizona – tout n'est qu'enchantement, sorcellerie, illusion et fantasmagorie. Peut-être est-ce cette région sauvage et en partie inexplorée qui contient le secret du continent américain. C'est la terre de l'Indien par excellence. Tout ici est hypnagogique, chtonien, supracéleste<sup>79</sup>.

Au cœur des paysages minéraux de ces états limitrophes, la moindre onde de chaleur décompose la réalité en vision mystique. Il y a quelque chose dans les observations de Miller de quasi prophétique pour le roman d'Hamelin. La présence de l'Indien entre autres, que l'on retrouvera sous peu et qui, plus important encore, est peut-être lui-même le gardien du secret des Amériques. En l'absence de cadastre intermédiaire qui viendrait conformer son immensité à une échelle plus humaine, le désert baigne dans un flottement fantastique, hypnagogique

<sup>76</sup> La marque d'Achab demeure cependant plus énigmatique : « Si cette marque était née avec lui, ou si elle était l'effroyable cicatrice d'une blessure affreuse, c'était là une question que nul à bord ne pouvait trancher avec certitude » (Herman Melville, *op. cit.*, p. 181).

<sup>77</sup> Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 82.

<sup>78</sup> Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 37.

<sup>79</sup> Henry Miller, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 1954, p. 277.

comme le dit Miller; spatial d'abord, vu le chaos de sa surface à la fois rugueuse et homogène; temporel ensuite, puisque le vide ambiant plonge le voyageur dans un présent de tous les instants. Il figure donc un temps de transition entre les régimes du passé et de l'avenir, comme le fait l'instant de latence disposé entre le tic et le tac d'une horloge<sup>80</sup>.

J'ai évoqué durant l'analyse d'*Éthel et le terroriste* que l'un des aspects centraux des scénarios millénaristes était leur structuration autour d'une béance temporelle, laquelle était alors incarnée par la route. Celle-ci remplit dans *Le soleil des gouffres* une fonction similaire, le temps mort de l'attente étant en plus spatialisé par le désert. Ainsi, après avoir quitté l'autobus et ses condisciples pour respirer en solo le grand air de la Mesa Verde, Ladouceur est rapidement recueilli par un minibus Volkswagen. À l'intérieur l'attend non pas Dieu, mais Jean Vitoux, le souverain pontife de l'OUPS, qui l'invite à prendre place. De Sulphur Springs à Amarillo, de Pagosa Springs à Phoenix, leurs vagabondages rhapsodiques embrassent de longues boucles qui se referment sur elles-mêmes. À force de traverser en tous sens les frontières interétatiques, le chaos s'installe bientôt autour du narrateur, qui somnole par brefs intervalles entrecoupés de moments d'éveil confus. Le décrochage temporel progresse au fil de cette dérive qui s'ensuit à travers les hameaux de la *Bible Belt* : « Tout ce qui nous entoure a versé dans une confusion bien ordonnée. Les deux rives de l'autoroute forment une zone de transition, de mutations, de chaos » (SG, 210). Aspirée par le vacuum du désert, la conscience de Ladouceur est ébranlée, les contours des paysages s'effritent devant ses yeux tandis qu'il perd la notion du temps. La confusion s'installe, sensation qu'Henry Miller a lui aussi éprouvée lors de son excursion parmi ces territoires dantesques<sup>81</sup>. Lorsqu'enfin François s'informe de la destination visée, le conducteur répond simplement : « On tue le temps, Ladouceur » (SG, 204). La remarque est à prendre littéralement, puisque l'ambition de Vitoux

<sup>80</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 29.

<sup>81</sup> « Soudain je me rappelai une excursion que j'avais faite la veille, – ou était-ce trois jours plus tôt ? – au Cratère du Météore. Où diantre était donc le Cratère du Météore ? J'étais la proie d'hallucinations bénignes » (Henry Miller, *op. cit.*, p. 281).

est ni plus ni moins de se débarrasser de la dictature du temps, de regagner le chaos originel, l'indifférenciation primordiale. Sans le savoir, lui et Ladouceur mènent un combat sur le même front, car le narrateur verbalise à plusieurs reprises son désir de retenir le mouvement qui l'emporte, de « contrecarrer la marche du temps » (SG, 172).

Espace-temps fossilisé, mis momentanément sur arrêt, le désert est un sablier dont l'écoulement a été soudain suspendu. Pour cette raison, il est encore un espace que le crépuscule dispute à l'origine, étant ni l'un ni l'autre, voire les deux à la fois. La Genèse ne dit-elle pas qu'au commencement, avant le début de la création, tout était terre vide et nue ? Et pourtant, de tels horizons dénudés, bien que parsemés d'extrusions volcaniques et de plateaux de roches rouges, inclinent à l'idée inverse d'une fin imminente. Feuilletant les pages d'un *National Geographic*, François remarque au début du roman : « Le désert est universel et le Sud-Ouest américain donne la forme nette et définitive du monde » (SG, 34). L'observation de Ladouceur n'est pas sans rappeler celle de la jeune Mélanie dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard : « Le désert est la civilisation<sup>82</sup> ». Aux tracés moelleux de la Meteor de l'une dans les parages de Los Alamos, où couve la menace nucléaire, répondent ceux du minibus des autres le long du sol troué de cratères de White Sands Missile Range, une des régions les plus militarisées du globe. Vitoux et Ladouceur passeront à leur tour par Alamogordo, lieu de naissance de l'« Épée de Damoclès » (SG, 214), la bombe atomique, ambivalent symbole du triomphe de la raison. Connaissant l'intérêt d'Hamelin pour le travail du romancier Don DeLillo, on peut voir plusieurs similitudes entre ce passage et la dernière partie d'*Americana*, lorsque s'achève sur le sol squameux du Nouveau-Mexique le périple du publicitaire David Bell et du très texan Clevenger, son compagnon de fin de parcours. Lui aussi en quête d'une échappatoire à cette grande fin ourdie par la technologie et la civilisation du Progrès, Bell en arrive à la conclusion de Ladouceur : au bout du compte, ce vers quoi tend la civilisation est

---

<sup>82</sup> Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, TYPO, 2010, p. 38.

un immense vide parcouru d'une rafale atomique. *Le soleil des gouffres* est probablement à ce compte le plus delillien des romans de Hamelin, qui partage son art consommé du dialogue et plusieurs de ses thèmes de prédilection.

À l'instar de David Bell et de sa rencontre avec l'Homme-qui-rétrécit, patriarche habité par la sagesse traditionnelle apache, Ladouceur rencontre plus loin son guide spirituel autochtone, confirmant en cela l'idée précédente de Miller voulant que le désert soit la terre de l'Indien. C'est que l'espèce d'ascèse à laquelle il se soumet lui souffle enfin des visions. Piqué par un scorpion, il entre dans une transe particulièrement révélatrice au cours de laquelle il participe à une nouvelle version de l'Apocalypse. La réécriture montre alors un Indien venu à lui pour l'intimer d'écrire ce qu'il voit. Puis il procède à l'ouverture des six sceaux, libérant tour à tour un archevêque muni d'une croix, un militaire haut gradé, un homme d'affaires prospère et un distingué président politique (*SG*, 226). Fidèle à la fable biblique, la fin montre Ladouceur avaler le septième livre, geste qui libère cependant ses entrailles au lieu de les remplir d'amertume, comme le veut le texte original. D'un intérêt spéculaire indéniable, ce passage fait de la religion, du militarisme, du capitalisme et de la politique les quatre cavaliers de l'Apocalypse moderne. L'ingestion du livre offre quant à elle plusieurs interprétations complémentaires, dont la première renvoie à une forme d'anthropophagie culturelle en sanctionnant la valeur intertextuelle du Grand Code pour *Le soleil des gouffres*.

Cette hypothèse a partie liée avec une seconde qui m'oblige à ajouter un détail jusqu'ici omis. Au début de la vision et avant de commander à Ladouceur d'écrire ce qu'il verra, l'Indien lui remet un caillou blanc dans lequel est gravé un nom qu'il est le seul à pouvoir reconnaître : L'Humain isolé. Ce nom ne pourrait être bien sûr qu'une donnée de plus dans la collection de détails que compte le passage. Mais on se souvient que la version originale de l'Apocalypse fait de Jean le messager du Seigneur et que, après avoir avalé le

dernier livre, celui-là est mandaté pour prophétiser sur les peuples et les nations du monde. Dans ce cas-ci, c'est Ladouceur qui est sommé de retranscrire ce qu'il voit. Si l'on ajoute à cela que l'Humain isolé, comme l'a ailleurs révélé Hamelin, est une anagramme de ses propres nom et prénom, on obtient une mise en abyme du projet romanesque de l'auteur : procéder à une réécriture de l'Apocalypse<sup>83</sup>. Voilà qui explique également que le narrateur ait, au moment d'avaler le dernier livre, les entrailles libérées, métaphore de l'avènement d'une parole écrite, d'une entreprise littéraire qui voit le jour<sup>84</sup>.

En ce sens, le délire hallucinatoire causé par l'empoisonnement ne fait qu'annoncer la véritable révélation qui attend Ladouceur dans l'autobus du retour. Taraudé par la solitude, non loin de Susquehanna où « Kerouac aperçut son fameux fantôme » (SG, 235), François reçoit cette illumination sous forme de livre aux parties clairement définies qui s'impose à son esprit, symbolisant une sorte de naissance de l'écrivain. Le passage comporte au demeurant sa part d'inspiration autobiographique, Hamelin ayant décrit, comme je l'ai remarqué plus tôt, le rôle capital de son voyage dans le désert dans sa venue à l'écriture. Ce faisant, il complète aussi le portrait du romancier en prophète par une posture de l'écrivain solitaire. C'est du moins l'interprétation que l'on peut tirer du clin d'œil au fantôme de Susquehanna. Par une nuit d'encre et de lassitude mentale particulièrement aiguë, Sal Paradise croise dans *Sur la route* le spectre en question, un vagabond vieillissant qui croit se diriger vers le Canada alors qu'il chemine en direction opposée<sup>85</sup>. Sous son apparence accessoire, cette brève rencontre qui tient plutôt de l'apparition cache l'influence de la fable plus ancienne de Peter Rugg, dit l'homme manquant<sup>86</sup>. Rencontré par quelques voyageurs au cours des nuits les plus sombres, Rugg est un chemineau qui tente en vain de rejoindre Boston, toujours égaré quelque part sur le mauvais chemin. Parce qu'il est maintenu à l'écart entre itinérance et nostalgie d'un

<sup>83</sup> Louis Hamelin, *L'humain isolé*, op. cit., p. 43.

<sup>84</sup> Bertrand Gervais note : « L'absorption du livre transmet au prophète un double savoir, un contenu mais aussi un don, le don de la parole. Digérer le livre permet de prophétiser » (Bertrand Gervais, op. cit., p. 62).

<sup>85</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 149.

<sup>86</sup> Sur l'histoire de Peter Rugg, voir Pierre-Yves Pétillon, op. cit., p. 74 et suiv.



impossible retour, l'homme manquant est ainsi frappé d'exclusion. Les fondements de son identité demeurent à jamais dissous, en sorte que plus rien ne le rattache au monde, comme un cerf-volant dont la corde s'est tout à coup rompue.

L'écrivain chez Hamelin est à sa façon un homme manquant. Dans le court essai consacré à sa pratique d'écriture, le romancier explique : « [L]a littérature, c'est ce que vous écrivez et que personne d'autre ne peut écrire à votre place. La petite part d'humain que vous transportez et que vous allez faire passer sur le papier. Comme un savant qui isole une souche de microbes. La littérature, c'est l'humain isolé<sup>87</sup> ». Le biologiste et l'écrivain travaillent en vase clos, ils étudient le vivant depuis leur laboratoire coupé du reste du monde. Si la littérature est un fragment de l'humain isolé sur le papier, elle est donc aussi, à en croire les allusions récurrentes à l'exclusion volontaire de Ladouceur, le fruit d'un isolement nécessaire. Plusieurs passages soulignent en effet son « rapport traumatique à la majorité » (SG, 105). Témoin ce moment d'« évanouissement conscient » lors d'une fête chez Bernard, où il se sent « parfait comme un cercle » (SG, 99), à la périphérie d'un monde pourtant habité par les convives. L'expérience est renouvelée plus tard dans le désert quand, à l'occasion d'une fête, Ladouceur se retire et observe le groupe de son poste :

Mon expérience des rapports humains éclatait enfin de vérité sous mes yeux. Personne ne s'apercevait de mon absence et je me sentais plus proche d'eux que jamais. Je les embrassais dans une perspective nouvelle, et une paix profonde s'était établie dans l'espace qui nous séparait. [...] Je repensais à mon travail au laboratoire et je comprenais que mon apprentissage se poursuivait, que j'appliquerais désormais au monde la lentille du désert. J'avais toujours su lui appartenir. Je ne reviendrais plus en arrière (SG, 168-169).

La lentille du désert est aussi celle de l'écrivain qui cesse d'être uni (*deserere*), de l'Humain isolé, en position de retrait derrière, justement, sa lentille qui maintient cette distance salutaire entre le monde et lui. L'homme manquant est par conséquent très près du personnage type de l'étranger que j'ai pu aborder auparavant, à cette différence notable qu'elle s'applique, dans

---

<sup>87</sup> Louis Hamelin, *L'humain isolé*, op. cit., p. 100.

ce cas-ci, à une posture scripturaire. Un dernier lien peut être établi en ce sens entre cet écrivain solitaire et la posture qui, d'Henry David Thoreau à Don DeLillo, traverse la littérature idyllique, à savoir celle de l'écrivain encabané<sup>88</sup>. Le laboratoire de Ladouceur ne fait que remplacer la cabane en rondins de Walden ou la tanière de Bill Gray dans ce *Mao II* qui est un intertexte important du roman d'Hamelin, ne serait-ce que parce qu'il y est question de sectes – celle de Moon – et du rapport trouble de l'écrivain à la société. Qui plus est, l'écriture est envisagée par le narrateur comme un moyen de répondre à son besoin de maîtriser le temps, l'écrivain étant aussi, comme le dit Vitoux à un moment, un « chronographe » (SG, 222), celui qui organise et fige le Temps par écrit. Ladouceur en homme manquant, le romancier en prophète étranger, en humain isolé au cœur de sa cabane, de son désert : l'accumulation très postmoderne à laquelle procède *Le soleil des gouffres* ne fait que constamment pointer vers elle-même, toujours plus insistante. Cela s'avère encore plus vrai dans la troisième partie du roman, dernière étape avant l'émergence de la Jérusalem céleste.

#### 4.5.3. Sur la route de (Sal) Paradise : Tollan ou l'empire des signes

« Je n'arrivais pas à imaginer ce voyage. C'était le plus fabuleux de tous. Il n'était pas plus long que le trajet Est-Ouest, mais orienté magiquement au Sud. [...] "Mon pote, ce voyage-là va enfin nous mener au IT !", dit Dean avec une foi absolue<sup>89</sup> ».

Ce n'est pas un hasard si Ladouceur, après s'être remis du délire causé par sa pique de scorpion, se réveille « Sur la route de Paradise » (SG, 227), notation qui précède de peu l'illumination de l'autobus, et si la suite de *Le Soleil des gouffres* se déroule dans la touffeur du perpétuel été mexicain. On sait la fascination éprouvée par Kerouac pour *Le déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler, et les bonnes dispositions de ce dernier à l'endroit des fellahs,

<sup>88</sup> Louis Hamelin, « La tentation idyllique », *op. cit.*, p. 33.

<sup>89</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, *op. cit.*, p. 375.



ce paysannat anhistorique doté selon lui d'une supériorité morale et spirituelle<sup>90</sup>. Les fellahs du Mexique représentent pour Kerouac la mémoire archaïque de la terre vers laquelle il se tourne après avoir épuisé les possibilités rénovatrices de l'espace étatsunien. C'est pourquoi en bons mystiques exaltés, Kerouac et son double de *Sur la route* y ont vu la terre magique où le it, ce concept flottant, hors d'atteinte au même titre que le léviathan melvillien, leur révélerait en bout de course sa vérité infuse. Selon toute vraisemblance, Hamelin partage cette conviction. L'Indien chapeautant la cérémonie d'ouverture des livres, dans le précédent rêve de Ladouceur, l'indique clairement : « Je suis le Premier et le Dernier, le Vivant » (SG, 225). L'Indien est l'Alpha et l'Oméga de l'Amérique, la profonde quintessence de l'âme américaine ancrée depuis la nuit des temps dans la terre-mère originelle.

« Les migrations sont chinoises, la terre est indienne<sup>91</sup> », écrivait dans le même esprit Kerouac, à qui donnent raison les multiples allusions au sous-commandant Marcos et au soulèvement zapatiste dans *Le soleil des gouffres*. Henry Miller formulait déjà en des termes très proches cette idée d'une antériorité amérindienne de l'Amérique et d'une postérité autochtone qui survivrait à la chute de l'Occident :

Toutes nos inventions, toutes nos découvertes mènent à l'anéantissement. L'Indien, lui, mène à peu près la même vie qu'il a toujours menée, nullement persuadé que nous avons mieux à lui offrir. Il attend stoïquement que l'œuvre d'auto-destruction se soit accomplie. Quand nous serons parvenus au dernier degré de l'amollissement et de la dégénérescence, quand nous croulerons et que nous nous délitérons complètement, il reprendra cette terre que nous nous sommes donné tant de mal à gaspiller<sup>92</sup>.

La terre est indienne et le demeurera même après que l'Apocalypse ait déchaîné ses vents de fin du monde. Bernard semble aussi avoir entendu Kerouac, lui qui travaille à l'adaptation théâtrale de *Moby Dick* lorsqu'il vient rejoindre Ladouceur près de Puerto Angel, où il lance son « Thar she blows ! » (SG, 268) devant ce qui ne s'avère rien de plus qu'un rocher blanchi

<sup>90</sup> Voir Oswald Spengler, « Peuples primitifs, peuples de culture, peuples de Fellahs », *Le déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948, p. 145-173.

<sup>91</sup> Jack Kerouac, *Sur la route*, op. cit., p. 396.

<sup>92</sup> Henry Miller, op. cit., p. 264.

par le guano. En écartant le manichéisme puritain du combat entre le Bien et le Mal, ce bon « Burné » met l'accent sur le personnage de Quegeg, véritable chaînon manquant, selon lui, entre Achab et la baleine-continent, entre le Ismaël engagé sur le *Pequod* et celui qui survit au naufrage à bord de son cercueil en bois des îles. Son recadrage du récit de Melville présente par le fait même les arguments en faveur d'une indianité porteuse d'une renaissance spirituelle. On se souvient à ce propos que le cercueil auquel se raccroche Ismaël, symbole du passage de la mort à une seconde vie, est fabriqué par nul autre que Quegeg.

L'Amérique autochtone s'oppose donc aux déboires de l'Histoire; elle représente dans le roman – et dans l'imaginaire continental – un des derniers domaines potentiels de l'idylle. Parce que le Mexique constitue le point d'orgue d'une quête destinée à trouver refuge contre les débris d'un Nouveau Monde déjà ancien, périlissant lentement mais sûrement, les trois voyages regroupés dans la dernière partie de *Le soleil des gouffres* s'y déroulent tous. Chacun d'eux prolonge à sa façon la quête d'une Jérusalem céleste, d'un paradis perdu quelque part dans les lointaines marges de la civilisation mexicaine. Les règles de consécution sont alors délaissées au profit d'une espèce de tressage narratif à trois trames, qui resurgissent sans égard à la chronologie, au gré de constants aller-retour entre des lieux et des époques différents : trouée d'ellipses, la temporalité romanesque y subit un dessaisissement caractéristique de l'imaginaire de la fin<sup>93</sup>. Des trois parties du roman d'Hamelin, cette dernière intitulée « Tollan » est donc, et de loin, la plus surchargée, la plus confuse aussi du fait qu'elle est soumise à une opacification croissante du réel. Il faut dire que, localisée sur le site de l'actuelle Tula, Tollan a été le creuset de la civilisation toltèque et du dieu-roi Quetzalcóatl, ce qui la rattache à une antique tradition d'occultisme.

Dans cette section qui se déroule partout à travers le Mexique, l'hermétisme du récit est surtout causé par la mise en œuvre d'une intensification sémiotique. Durant le premier

---

<sup>93</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 31.

voyage de Ladouceur entrepris en 1985, soit tout de suite après ses déambulations dans le désert, Myrrha et lui s'enfoncent en autobus dans la Sierra Tarahumaras, le berceau du mythique Eldorado. On sait en somme peu de choses de cette aventure, sinon qu'elle sert de prétexte pour marcher dans les traces d'Antonin Artaud, venu en 1936-1937 s'expatrier dans cette terre de quête. Exilé d'une Europe où l'Espagne se consume violemment, où l'Allemagne et l'Italie sont sur le point de basculer dans la noirceur de la Deuxième Guerre mondiale, Artaud se rend chez les Tarahumaras dans un but précis : « L'homme moderne ne se comprend déjà plus. L'humanité a besoin d'un bain de jouvence. Il faut trouver des sources vierges de vie. Et c'est la culture éternelle du Mexique qui possède ces sources de vie que rien ne peut altérer<sup>94</sup> ». Alors que l'apocalypse tient le Vieux Monde en laisse, Artaud entrevoit à son tour la vocation du sol mexicain, cet asile à l'écart des malheurs d'une humanité en déroute. L'intellectuel se lance dès lors dans une quête de rénovation intégrale qui engage jusqu'au rejet du langage et de ses structures. Il souhaite en effet retrouver ce langage tellurique dans lequel les signes ne seraient rien d'autre que des morceaux parfaits d'existence brute. Au cours d'une de ses innombrables interventions didactiques, Ladouceur explique :

[Artaud] voulait découvrir et remettre à jour le langage des choses. Il marcha littéralement halluciné de signes, accablé de trop d'icônes, repérant autour de lui des lances, des trèfles, des feuilles d'acanthé, des cœurs feuillus, des croix composites et des triangles, lisant dans le motif des vêtements des messages déposés là par les dieux, et dans la géologie une histoire grandiose tissée de symboles telluriques. Il fut le prophète aveuglé par la fulgurance de la vision. En lui se heurtaient les deux marges du monde civilisé, la profondeur indifférenciée des choses et le fourmillement des signaux (SG, 252-253).

Comme certains romans de Don DeLillo, celui d'Hamelin propose en sous-texte une réflexion sur la fonction référentielle du langage, sur la façon dont il découpe la pensée et codifie le réel. J'attire ici l'attention sur les deux marges du monde civilisé telles qu'identifiées par Ladouceur : la profondeur indifférenciée des choses et le fourmillement des signaux.

<sup>94</sup> Antonin Artaud, « Messages révolutionnaires », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 730.

Ces dernières correspondent aux marges du langage que les désordres de la fin dérèglent de deux manières. D'un côté, la désémiotisation court-circuite les liens entre le signe et l'objet de la pensée auquel il renvoie. Dans le meilleur des cas, cette désémiotisation peut donner naissance à une langue transcendante, à un langage du réel dans lequel l'arbitraire du signe est levé; dans le pire, elle laisse aux signes leur enveloppe vidée de tout référent, les réduit à une matérialité pure et simple. D'un autre côté, l'intensification sémiotique, à laquelle le Mexique d'Artaud et de Ladouceur offre un cas de figure exemplaire, provoque un foisonnement de signes, d'icônes et de messages qui maintiennent le texte dans une illisibilité relative, d'où le recours, pour en témoigner, d'approximations, de métaphores et de comparaisons. Selon Bertrand Gervais, ces deux principes agissent en vases communicants : « Plus le monde se fait hermétique et le langage opaque », explique-t-il, « plus le besoin de le comprendre est grand<sup>95</sup> ». L'ambition d'Artaud rejoint par ailleurs celle de Vitoux, qui souhaite avec l'OUPS inaugurer une nouvelle ère du signe parlant le langage du littéral. C'est pourquoi il séjourne régulièrement au Mexique, pays où « les signes sont les choses elles-mêmes en même temps que leur histoire » (SG, 211).

François s'emploie à traquer ces morceaux d'existence brute durant son second voyage de 1989. Il en trouve des marques à Palenque, là où il reprend les paroles prononcées par James Axton contemplant l'Acropole au début de *Les noms* : « Beauty, dignity, order, proportion. It's what we've rescued from the madness » (SG, 338). Le titre de cet autre roman de Don DeLillo porte le nom de la secte qui, dans le récit, commet des meurtres sur la base de la concordance entre les initiales des victimes et celles des lieux où elles sont abattues. Le mode opératoire de *Ta Onòmata* relève ainsi d'une allégorie sur les rapports entre la forme et la signification. Car tuer un homme sur la base de ses initiales et de leur conformité à celles de l'endroit où il se trouve, voilà une manière, à travers le langage universel de la mort, de faire

---

<sup>95</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 64.

correspondre parfaitement les formes. Des questions semblables préoccupent Ladouceur quand il fait face aux milliers de pétroglyphes de la cité perdue, laissant bien voir les effets de la désémiotisation et de l'intensification sémiotique engendrés par la fin. Les Mayas ayant délaissé Palenque d'un seul coup devant l'imminence d'une catastrophe inconnue, la cité reste en effet tapissée de concepts et de données désormais indéchiffrables. De leur écriture n'ont subsisté que la matérialité des signes et leur opacité symbolisées par le motif de la pierre : « J'enviais leur écriture solide et palpable, nichée à même le relief des choses » (*SG*, 340), confie le narrateur devant les caractères logographiques. Dédié à la mort et à l'écriture, le Temple des Inscription révèle ainsi, à même ses parois de roches pérennes, la première des vérités existentielles : « ce qui dure ne vit pas, ce qui vit ne dure pas<sup>96</sup> ».

Le second voyage de Ladouceur est aussi une occasion pour lui de mesurer les implications de la mondialisation et l'intrusion féroce du capitalisme marchand en terre mexicaine. Si Puerto Angel parvenait en 1985 à remplir sa mission idyllique, sa tranquillité s'avère cinq ans plus tard à l'image du cachalot rupestre échoué au seuil de ses plages, c'est-à-dire complètement illusoire. Depuis le temps, ce havre de paix a subi les assauts de la civilisation, qui afflue vers ses rivages en payant au prix fort son droit au bonheur terrestre : « On y sentait à l'œuvre la semence malsaine des petites ségrégations toujours pressées de se laisser restaurer », observe Ladouceur à son arrivée, « ce soupçon d'atmosphère empoisonnée que les humains se remettent à sécréter autour d'eux dès qu'on en retrouve plus de deux réunis à l'enseigne d'un nouveau paradis sur terre » (*SG*, 268). Partout où se rend le voyageur, les horizons merveilleux de jadis ont été la proie des développements hôteliers et sont dorénavant transformés en terrains de golf de luxe ou en discothèques destinées au bonheur d'une bourgeoisie en mal d'exotisme. À Palenque, les ruines sont envahies de vendeurs de colifichets et de touristes égarés. De chaque côté de la route en lacet qui pénètre les confins du

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 79.

Chiapas, la jungle lacandonne est peu à peu dévorée par l'industrie forestière. Le bilan de cette seconde aventure est donc beaucoup moins positif : la terre est indienne, mais elle s'américanise.

La troisième expédition de 1994 est quant à elle décisive. Désormais écrivain publié, Ladouceur débarque cette fois à Mexico, où Arianne, une amie de longue date, l'héberge quelque temps. Après Antonin Artaud et Don DeLillo, c'est au tour de Kerouac de servir de guide à Hamelin par l'entremise de deux scènes intertextuelles. La première est fondée sur une anecdote de « Le fellah du Mexique » contenue dans *Le vagabond solitaire*. En visite dans ce pays pour fumer un peu d'opium, profiter de la marijuana bon marché et revoir son vieil ami William Seward Burroughs, le barde *beat* en profite au passage pour vivre l'expérience d'une prestation tauromachique. Son enthousiasme premier laisse cependant vite place à une absolue désolation devant l'agonie de la bête, décrite avec un luxe de détails qui touchent tantôt à l'œil vitreux de l'animal, à sa démarche de plus en plus laborieuse, puis à sa vie qui s'enfuit en longues gerbes de sang pulsées en l'air au rythme des applaudissements de la foule. « Et j'ai vu comment tout le monde meurt », conclut-il, « dans l'indifférence générale, j'ai senti quelle horreur il y a à vivre uniquement pour pouvoir mourir comme un taureau pris au piège au milieu d'un cercle d'humains hurlants<sup>97</sup> ». Cette triste constatation l'entraîne ensuite dans une église de Redondas, où il se recueille auprès des statues du Christ en Croix et de la Vierge Marie. De là, il observe deux jeunes garçons en train de s'amuser avant de penser pour lui-même : « Ils comprennent la mort, ils sont là, dans l'église, sous le ciel qui a un passé sans commencement et qui va vers un avenir sans fin, attendant leur propre mort<sup>98</sup> ». La révélation est rarement heureuse chez Kerouac. Il en fait à nouveau la démonstration dans la vision précédente, où affleure toute l'absurdité de l'aventure humaine, résumée à une attente insensée de la fin dans une arène dont les contours demeurent

<sup>97</sup> Jack Kerouac, *Le vagabond solitaire*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Autret, 1969, p. 60.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 64.

invisibles. C'est cette conscience aiguë de la mort, versant souvent chez lui dans l'angoisse obsessionnelle, qui le conduit à adopter, quelque trente-cinq ans avant Ladouceur, sa propre lentille du désert.

Au musée des momies de Guanajuato, François et Myrrha sont confrontés à ce même genre d'indécence qui banalise la mort en l'associant à un divertissement public. L'attraction principale de ce musée tient dans ce cas à une procession de corps momifiés offerts au regard des visiteurs. Parce que le sol environnant est enrichi d'une teneur en minéraux anormalement élevée, les cadavres y étant enterrés ne se sont jamais entièrement décomposés. Les responsables du musée ont vu dans ce phénomène une curiosité monnayable; ils ont cru bon exhiber les restes des cadavres, afin de mettre sous vitrine leurs bouches tordues d'épouvante, leurs membres desséchés crispés par la douleur. La courte visite perturbe Ladouceur. Il entrevoit en effet, derrière tout le pathétisme de ce spectacle, rien de moins que sa propre fin. Aussi est-ce pour cela qu'il exige aussitôt de visiter une église, semblable en tous points à celle de Kerouac. À l'intérieur, quelques fidèles sont agenouillés sur un prie-Dieu, un Christ sanglant attire l'attention du narrateur qui ne peut s'empêcher de commenter : « Pour l'instant, j'avais surtout envie de crier. Leur raconter que je l'avais vu à l'œuvre, leur Dieu, au panthéon des momies. Et que nous savions maintenant, Myrrha et moi, ce qu'il faisait de tous ces morts » (SG, 349). Après quoi, il cite un bout de l'Apocalypse sur le combat entre Michel et le dragon, Satan, rejeté sur terre pour une dernière confrontation dont l'enjeu n'est rien de moins que la rénovation du monde.

Comme le fait remarquer Jean Delumeau, une des idées fondamentales de la prophétie de Jean réside dans ce que la Jérusalem céleste ne se dévoile qu'à la condition d'un affrontement entre le Bien et le Mal<sup>99</sup>. Arianne, son nom le laissait présager, conduira Ladouceur vers cette lutte ultime contre le faux prophète, et plus encore, vers la Jérusalem

---

<sup>99</sup> Jean Delumeau, « L'Apocalypse revisitée », *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998, p. 101.



céleste. Le cérémonial de renaissance se déroule sur la Chaussée des Morts de Teotihuacán, en haut de cette Pyramide du Soleil qu'a aussi gravie Jack Duluo – prêté nom de Kerouac – en compagnie d'une troupe d'amis parmi lesquels se trouve un certain Raphael<sup>100</sup>. Dans *Le soleil des gouffres*, le personnage de Rafael, dit le Sauvage en raison de ses racines indiennes, refait quant à lui surface à la fin du roman, déguisé en Quetzalcóatl. L'élément « autochtone » du passage initiatique reste malgré tout en retrait. Au sommet de la pyramide l'attend plutôt Jean Vitoux, le fondateur de l'OUPS, adorateur de la bête et grand sacrificateur d'enfants, rappelant les prêtres aztèques qui offraient au soleil des cœurs humains pour l'empêcher de s'éteindre.

J'ai insisté en début de chapitre sur le symbolisme de la montagne et l'importance spirituelle que lui accordent de nombreuses religions. Aussi Jean à la fin du livre de l'Apocalypse se voit-il transporté au sommet d'une haute montagne, d'où il peut contempler l'éclat de jaspé de la nouvelle Jérusalem. La pyramide occupe dans ce cas-ci la même fonction ascensionnelle. C'est là, tout en haut, que Ladouceur et Vitoux rejouent le destin du monde, l'affrontement entre le bien et le mal. Leur entretien se transforme d'ailleurs en foire d'empoigne quand le chef de l'OUPS tente d'entraîner l'écrivain dans les rangs de sa secte. Puis le combat, essentiellement symbolique, se déroule très rapidement : « Au même moment », note Ladouceur, « j'ai décidé de l'étrangler. Ma tête tournait au son des flûtes. Je cherchais un point d'appui pour me remettre debout. Sa main était là, tendue. J'ai fait non de la tête. Je montais au ciel » (SG, 368). L'assomption de François témoigne bien sûr d'une pure mise en scène. On apprend par la suite qu'il a simplement perdu connaissance après avoir été victime d'une espèce de coup de chaleur. Il a néanmoins réussi à repousser le séducteur, signant une victoire sur le faux prophète. Et la Jérusalem céleste dans tout cela ? La peau de Ladouceur se desquame dans les jours suivants pour laisser voir un épiderme bien neuf, rose

---

<sup>100</sup> Jack Kerouac, *Les anges vagabonds*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Michel Deutsch, 1968, 45 et suiv.



comme celui d'un bébé : à apocalypse intime, renaissance intime... Dans tous les cas, la route et le voyage restent porteurs de cette régénération dont la promesse est gravée quelque part sur un bout de l'Amérique patiemment conservé par l'Amérindien.

#### 4.6. Sur les routes/roots<sup>101</sup> : identité culturelle et « poétique de l'espace métissée » dans *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau

« [I]l souriait malgré tout à la pensée qu'il y avait, quelque part dans l'immensité de l'Amérique, un lieu secret où les dieux des Indiens et les autres dieux étaient rassemblés et tenaient conseil dans le but de veiller sur lui et d'éclairer sa route<sup>102</sup> ».

S'il fallait dresser un bilan des représentations de l'Amérindien rencontrées jusqu'ici, cela n'aurait probablement rien de bien édifiant<sup>103</sup>. Du Navajo glaucomique à la Montagnaise souffreteuse, du grand sachem apatride errant à travers les ergs du désert américain au « Naskapi-sans-Terre » (*SG*, 68) de la Côte-Nord, les portraits de l'Autochtone disent en général deux choses : soit leur disparition, passée ou à venir, soit leur fossilisation dans un passé idéalisé. Même un auteur comme Louis Hamelin, pourtant bien avisé de la situation des nations amérindiennes, reconduit ces deux pôles du discours dans *Le soleil des gouffres*. Gardiens d'une vérité primitive et idyllique qui les préserve de la décadence programmée de l'Occident, ses Indiens, tarahumaras ou lacandons, se définissent en bout de ligne par leur incapacité, sinon leur désintérêt, à s'imposer comme sujet de l'Histoire. L'Indien de papier semble par conséquent coincé quelque part entre l'éloge post-mortem et la glorification naïve, comme le remarquait Pierre Nepveu<sup>104</sup>. À ce compte, la palme du raccourci revient sans doute à Francine Lemay pour sa brève description d'une nation nord-côtière qu'elle n'identifie d'ailleurs jamais : « Sortons d'ici », lance la narratrice à sa fille, « j'étouffe. Ils nous

<sup>101</sup> La paronomase du titre est empruntée à Pierre-Yves Pétillon, *op. cit.*, p. 54.

<sup>102</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Leméac, 1985, p. 320.

<sup>103</sup> Je ne suis pas sans savoir tout ce que le terme « Amérindien » implique en imprécision, et ce que cette imprécision peut à son tour masquer d'indifférence ou d'ignorance. Pour cette raison, j'y recourrai uniquement par la suite pour un usage générique. Autrement, j'indiquerai entre parenthèses la nation des auteurs autochtones cités.

<sup>104</sup> Voir Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 212 et suiv.

regardent. Ils nous jugent. Ils nous envient et nous méprisent à la fois, nous qui représentons pour eux la race des colonisateurs. Et nous, que sommes-nous venues faire ici ? Les examiner, comme s'ils étaient du bétail. Constaté leur dégénérescence et leur misère physique et psychologique<sup>105</sup> ». Je ne sais si l'objectif de l'auteure était ici de dénoncer les conditions de vie dans les réserves du Nord. Je sais toutefois que l'enfer est pavé de bonnes intentions et que, derrière le misérabilisme abusif de cette scène, l'extinction prochaine des Premières Nations est une fois de plus pressentie.

Dans les romans de la route d'auteurs québécois, l'Amérindien joue donc, hormis quelques exceptions, la cinquième roue du carrosse, un rôle de figurant à peine entrevu qu'aussitôt congédié. Aux États-Unis pourtant, bon nombre d'écrivains autochtones s'illustrent en exploitant le genre, et ce, dès la fin des années 1970 et le début des années 1980. En 1979, David Seals (Huron) signe par exemple *The Powwow Highway*, adapté au cinéma dix ans plus tard par Jonathan Wacks; en 1982, William Least Heat Moon (Osage) remporte un succès monstre avec *Blue Highways*, roman faisant désormais partie des classiques du genre; enfin, Sherman Alexie (Cœur d'Alène/Spokane) publie en 1994 « Phoenix, Arizona », nouvelle transposée au grand écran en 1998 sous le titre original *Smoke Signals*, premier film grand public entièrement réalisé et interprété par des Amérindiens. À l'instar des femmes dans les années 1970, l'accès à l'automobilité constitue pour eux une des formes les plus remarquables de prise de pouvoir symbolique et rejoint, à ce titre, leur appropriation de l'écriture<sup>106</sup>. Dans *Indians in Unexpected Places*, le critique Philip Deloria (Dakota) insiste en ce sens sur la racine du terme, qui offre une nette résonance à son proche parent, « autonomie<sup>107</sup> ». Pour lui, mobilité et indépendance vont de pair dans ce désir de rompre le cadre à la fois sécurisant et étouffant des réserves et de renouer momentanément

<sup>105</sup> Francine Lemay, *Évagabonde*, op. cit., p. 39.

<sup>106</sup> Philip J. Deloria, *Indians in Unexpected Places*, Kansas, University Press of Kansas, 2004, p. 146.

<sup>107</sup> Joël Thomas et Frédéric Monneyron rappellent l'étymologie de l'« auto-mobile » : « capacité de mouvement autonome » (*Automobile et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 10).

avec cette tradition de nomadisme dont plusieurs nations sont toujours empreintes. Les qualités émancipatrices de la voiture et de l'écriture se conjuguent d'ailleurs au sein du roman de la route, genre que Kathy Mills considère comme l'un des plus susceptibles d'interroger la « double conscience<sup>108</sup> » de l'écrivain minoritaire, c'est-à-dire l'expérience de son identité propre en regard des représentations imposées par la culture dominante. Notamment parce que la rencontre de l'altérité donne au personnage lancé sur les routes l'occasion de prendre la mesure de ses appartenances, de même que son exploration de l'espace fait peu à peu la lumière sur une succession de lieux chargés d'histoires, investis de discours culturels.

Il faut attendre 2007 pour voir une auteure amérindienne du Québec, Virginia Pésémapéo Bordeleau (Crie), prêter sa voix au genre avec la publication d'*Ourse bleue*<sup>109</sup>. « Nomade par nature » (*OB*, 149), Victoria, son personnage principal, entreprend un voyage vers la Baie James, le pays de ses origines crie, dans le but de rendre visite à sa grand-tante Carolynn, dans le village de Némaska. L'écrivaine récupère ainsi ce que Thomas King (Cherokee) nomme le topos du « return of the Native<sup>110</sup> », suivant lequel la route ne sert plus à quitter la réserve, mais à y revenir afin de constater les changements occasionnés par des années d'absence. Ce périple, la narratrice le vivra comme une dysnostie, au sens où il entraîne d'abord un certain malaise lié à l'effritement de ses repères identitaires. Et le choc s'avère d'autant plus grand que Victoria déserte le pays natal durant une période cruciale qui équivaut pour les Cris à « une sorte de Révolution tranquille<sup>111</sup> ». Entre les années soixante de sa jeunesse et le début des années 2000 où Victoria effectue son retour, les Eeyouchs ont vu se multiplier les changements économiques, sociaux, politiques et environnementaux.

<sup>108</sup> Kathy Mills parle de « Double consciousness ». Voir *The Road Story and the Rebel : Moving Through Film, Fiction and Television*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2006, p. 19.

<sup>109</sup> Je rappelle au passage le roman de la route de Jovette Marchessault, *Comme une enfant de la terre I. Le crachat solaire* (1975). Celle-ci aurait, selon ses dires, des racines montagnaises et crie. Elle apparaît d'ailleurs dans l'anthologie de Thomas King, *All my relations : An Anthology of Contemporary Canadian Native Prose* (1990). Les prochains renvois au roman de Pésémapéo Bordeleau seront intégrés dans le texte par le sigle (*OB*) suivi du numéro de page.

<sup>110</sup> Thomas King, *The Truth About Stories. A Native Narrative*. Toronto, House of Anansi Press, 2003, p. 108.

<sup>111</sup> Caroline Desbiens, *Puissance Nord. Territoire, identité et culture de l'hydroélectricité au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, p. 61.

Pendant les quarante ans que dure l'exil de la narratrice ont notamment été ratifiées la Convention de la Baie James et du Nord québécois (1975) ainsi que la Paix des Braves (2002), une tentative de concertation en matière de gestion des ressources territoriales. Les répercussions de ces ententes auxquelles Victoria fait parfois mention fournissent le grand contexte du roman et donnent sens aux paysages métamorphosés de la Jamésie dont elle fait peu à peu l'expérience. Mais le quadrillage progressif des territoires de son enfance fait néanmoins sourdre une mémoire des lieux qui lui permet de restaurer ses ascendances familiales, culturelles et spirituelles.

Il y a près de trente ans, William Bevis remarquait cette tendance lourde chez les écrivains amérindiens des États-Unis qui consiste à décrire le mouvement de retour de personnages en quête des lieux de leur enfance<sup>112</sup>. Un pèlerinage auquel se greffent non seulement la volonté de renouer avec un chez-soi particulier, mais plus encore avec le sentiment d'appartenance à une communauté et à un passé commun. Pour la suite de ce chapitre sur la quête, mon but est d'interroger l'évolution des représentations spatiales au cours du retour au pays natal de Victoria et sa progressive prise de conscience identitaire. J'aurai l'occasion de montrer qu'elles s'accommodent à la fois de son héritage catholique et du mode cri d'investissement affectif du territoire basé sur sa connaissance empirique. Afin de vérifier plus en profondeur l'hypothèse d'une « poétique de l'espace métissée<sup>113</sup> » dans *Ourse bleue*, soit la façon dont Pésémapéo Bordeleau parvient à une harmonisation dialogique des représentations québécoises et cries de la Baie James, il importe d'abord de bien saisir l'héritage culturel multiple de sa voyageuse, de sonder sa carte mentale et émotionnelle. Car le point de vue sur l'espace, je le rappelle, est un singulier pluriel : il se forge à la fois dans le cadre d'une culture donnée et dans la dimension intime et affective du personnage sujet.

<sup>112</sup> Voir William Bevis, « Native American Novels : Homing In », dans Brian Swann et Arnold Krupat (dir.), *Recovering the Word. Essays on Native American Literature*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 580-618.

<sup>113</sup> Caroline Desbiens, « Le Jardin du Bout du Monde : terre, texte et production du paysage à la Baie James », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 13.

#### 4.6.1. Ourse bleue : Victoria, voyageuse de l'entre-deux culturel

Le personnage de Victoria a été élevé au carrefour des cultures crie, québécoise et algonquine. Ses héritages se complexifient davantage lorsque Joseph, son père, lui confesse, vers la fin du roman, être également métis, vues les ascendances hypothétiquement mohawks ou ojibwas de sa propre mère, née au Michigan (*OB*, 143). Fruit de l'« anglophilie indécrottable » (*OB*, 145) du père, le prénom « Victoria » donne un bon indice de ce métissage, puisqu'il est inspiré de la reine d'Angleterre, connue pour avoir des origines matrilineaires allemandes et patrilineaires anglaises. Depuis sa prime jeunesse, ce curriculum génétique pèse toutefois sur elle comme une aliénation vécue sur le mode d'une carence identitaire qui, plutôt que de lui offrir l'occasion de participer à des univers complémentaires, lui laisse l'amère impression d'être la somme de trois fois rien. Pour Jos et Allaisy, grand-oncle et grand-tante algonquins, elle n'a d'ailleurs jamais été ni crie, ni blanche, ni algonquine (*OB*, 29). Cette identité en creux vécue comme un manque, dont la logique est celle du ni l'un ni l'autre, Victoria devra l'apprivoiser, la transcender en une plénitude libératrice qui fait la force des amalgames culturels. Voilà un des buts de la quête qu'elle entreprend, bien qu'elle l'ignore d'emblée. Pour en être pleinement avisée, il lui faudra croiser à Waskaganish le chemin du chaman Johnny Humbert Mistenapéo, qui le lui indique on ne peut plus clairement : « Tu portes en toi ta famille, mais aussi deux peuples : le rouge et le blanc. Quoi que tu en penses, ton côté blanc est aussi dévasté que ton côté rouge. Tu dois guérir ces deux parties de toi-même et les réunir. En opposition, elles t'affaiblissent. Unies, tu seras comme le roc face à toutes les tempêtes » (*OB*, 106). Le rouge et le blanc : aussi riche qu'il puisse paraître, le patrimoine héréditaire de Victoria est ici limité à une opposition binaire, peut-être plus conforme, peut-on penser, aux besoins de la quête romanesque qui fera également de la narratrice une pèlerine lancée à la découverte de vérités ontologique et spirituelle.

Ce sera d'abord le legs respectif de ces deux peuples, québécois et cri, qui sera discuté et soupesé par la voyageuse au cours de son retour à la Baie James. Deux peuples qui l'ont chacun imprégnée d'une conception du sacré basée sur des traditions et symboles à première vue inconciliables. Refoulée pendant des années, la pratique du chamanisme semble rappeler Victoria à elle. Durant son enfance, celle-ci s'est en effet heurtée à l'incompréhension et au refus de sa mère de la voir développer ses dons de vision : « Non, me disait-elle, ce n'est pas possible ! Tu es une petite fille ! Totem trop fort pour une *sang-mêlé*, non, ne me raconte plus tes rêves ! Tu vivras dans le monde des Blancs ! J'entends encore ses mots en cri qui niaient ma nature et m'obligeaient au silence » (*OB*, 165. L'auteure souligne). Les injonctions de sa mère, qui la préserve symptomatiquement du soleil pour maintenir la pâleur de sa peau (*OB*, 35), ne font qu'alimenter le déchirement de Victoria, perpétuant avec la maisonnée ce que le « monde des Blancs » entretient en condamnant les pratiques déviant du monothéisme officiel. L'intolérance religieuse est une des raisons qui a contribué à signer la désaffection des Cris à l'égard de la vie spirituelle. L'exemple du chaman Malcolm Kanatawet, conspué par les congrégations anglicanes et pentecôtistes ainsi que par les prêtres catholiques de Mistissini, corrobore cette idée de « bataille » qui a cours pour le monopole du salut des ouailles amérindiennes (*OB*, 163). Cet affrontement est lourd de conséquences, puisqu'il se répercute sur la psychologie du sujet métis : prise entre les intimations autoritaires de sa mère à délaisser l'héritage cri et son attachement aux croyances traditionnelles, Victoria sent ni plus ni moins ses parents se quereller à l'intérieur d'elle (*OB*, 73).

La narratrice fait partie de ces fidèles désenchantés percevant dorénavant la religion catholique comme une source de sévices en tous genres, divorce auquel les séquelles essuyées par son frère Jimmy ne sont pas étrangères. Après un an passé au pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery, son cadet est jadis revenu à Pointe-aux-vents métamorphosé en « prédateur » sexuel (*OB*, 101). Ces déboires ont fait en sorte qu'elle ne se considère plus « adepte des



religions chrétiennes » (*OB*, 66), désormais reléguées sous d'épaisses couches de souvenirs affligeants. L'incipit du roman souligne d'ailleurs avec force cette rupture. En rêve, Victoria se retrouve au beau milieu d'une église à l'architecture composite, à la fois médiévale et moderne. Son mari Daniel, qui l'accompagne, aperçoit un levier qu'il empoigne et tire. Puis les marches de l'autel se délitent soudainement, le lieu de culte s'effondre sur lui et n'est bientôt plus qu'un tas de débris emmêlés (*OB*, 15). En dépit de cette symbolique très évocatrice, ses racines familiales puisent bel et bien au catholicisme, comme en fait foi le premier de ses ancêtres connus, Judah Ntayumin (*OB*, 32), dont les nom et prénom composent un oxymore : alors que le premier est passé dans le langage courant pour être un synonyme de traître, Ntayumin est la forme archaïque de Domind et signifie *Nè dè ni yu min*, soit « Je Marche Ma Parole » (*OB*, 33). En plus de se rapprocher, sur le plan phonétique, de l'esprit du *Nehiyâwiwin*, une sorte d'« essence » crie<sup>114</sup>, le patriarche synthétise la difficile coexistence entre la tradition catholique et la spiritualité autochtone, dont l'apprentissage est fondamentalement performatif et axé sur l'expérience pratique. La signification de « Je Marche Ma Parole » trouve un éclairage supplémentaire avec les explications du théologien Achiel Peelman, pour qui la vie spirituelle amérindienne se compare littéralement à un chemin ou à un cheminement qui entretient un rapport étroit à l'environnement naturel<sup>115</sup>.

À la suite d'une cérémonie sur laquelle je reviendrai, Victoria accueille elle aussi sa nature profondément dilemmatique en renaissant sous le signe totémique de l'Ourse Bleue. Comme son ancêtre Judah Ntayumin, Ourse Bleue réunit sous cette double identité nominale, en plus de ses deux cultures d'appartenance, les deux systèmes de croyances auxquelles elles réfèrent : l'ourse renvoie à la spiritualité autochtone et au totem adopté par les ancêtres de Victoria (*OB*, 24); le bleu évoque quant à lui la Vierge Marie, figure à laquelle Victoria

<sup>114</sup> Neal Mcleod parle de « creenness » (Neal Mcleod, « Coming Home Trough Stories », dans Armand Garnett Ruffo (dir.), *(Ad)dressing our Words. Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*, Penticton, Theytus Books Ltd., 2001, p. 17).

<sup>115</sup> Achiel Peelman, *Le Christ est amérindien. Une réflexion théologique sur l'inculturation du Christ parmi les Amérindiens du Canada*, Outremont, Novalis, 1992, p. 56.

s'attache et s'identifie à l'époque de l'école catholique, allant jusqu'à porter des vêtements de pareille couleur (*OB*, 176). Le bleu peut être conçu comme un substitut direct au nom de Dieu, auquel il offre une version atténuée dès le Moyen-Âge, où des jurons comme « par la mort de Dieu » ou « sacre Dieu » sont remplacés par les « morbleu » et « sacrebleu »<sup>116</sup>. En ce qu'elle exprime l'univers mental de Victoria, l'Ourse Bleue fait donc écho au surnom que lui donnent lors de son enfance les Algonquins bivouaquant à Rapide-des-Cèdres, c'est-à-dire « la Fille du Pont » (*OB*, 155). Dans cette équation culturelle à quatre termes, cette dernière annexe ainsi l'ourse, qui équivaut à sa culture crie, au bleu, qui correspond à ses origines québécoises, ce qui semble en outre confirmé par l'épisode de la mort de Daniel, prophétisée par le rêve de l'incipit.

Après un violent accident, Daniel git sur le bas-côté de la route. Témoin de la scène, Victoria est prise de panique et use d'un vocabulaire jouant d'associations entre Daniel, Dieu et le bleu : « Mon Dieu », s'écrie-t-elle, « non, non, nom de Dieu ! » (*OB*, 121), puis elle « crie vers le bleu du ciel qui s'étend au-dessus d[eux], indifférent. Bleu avant. Bleu après. Bleu toujours » (*OB*, 122). Dans un dernier effort, Daniel ouvre ses « yeux, de la couleur du ciel » (*OB*, 123), alors que Victoria « aspire une goulée d'air et le projette de toutes [s]es forces, bouche grande ouverte, vers le bleu du ciel, vers cette immensité où s'élance l'essence de [s]on amour » (*OB*, 124). Le bleu, relié aux cieux, siège du royaume divin, ainsi qu'aux yeux de Daniel, et le « nom de Dieu ! » lancé en désespoir de cause par Victoria montrent bien l'intime corrélation entre les trois éléments. En tant que mari, Daniel ne représente-t-il pas, comme le veut l'expression consacrée, la « douce moitié » de Victoria, à plus forte raison sa « moitié » québécoise ? La signification de ce passage pourrait bien sûr donner à penser que la narratrice s'engage dans une quête où ses appartenances québécoises et catholiques sont mises au rancart. Tout au plus feront-elles l'objet d'une acceptation, contrairement à son

<sup>116</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 130.



héritage cri avec lequel elle tente de renouer, authentique ambition du voyage confirmée par la voiture qu'elle emprunte peu de temps après, une Toyota de couleur significativement rouge. Quoi qu'il en soit, la rhétorique spatiale des lieux arpentés, focalisés par le regard de Victoria, emprunte à cette double influence du sacré, à ce dimorphisme religieux, pour emprunter les termes de Peelman, lequel se résume, dans ce cas-ci, par une identification successive à la religion chrétienne et à la spiritualité traditionnelle<sup>117</sup>. Elle suggère par conséquent des réseaux de représentations qui se superposent l'un à l'autre et offrent deux trajectoires distinctes mais complémentaires de cette odyssée vers le nord.

#### **4.6.2. De la Baie James à l'Eeyou Istchee ou de la Terre promise à la Terre-mère : les Nords d'*Ourse bleue***

« La Bible si loin au nord, pense-t-il, le plus vieux livre de l'humanité avec ses ânes, ses oliviers et ses déserts de sable transposé au pays giboyeux des castors [...]. Drôle d'idée d'abandonner le surnaturel de la taïga pour s'enticher d'une cosmogonie d'éleveurs de chèvres<sup>118</sup> ».

Dans ses travaux portant sur l'imaginaire du Nord, Daniel Chartier mentionne que les descriptions du référent géographique ne sont jamais données pour telles, exemptes de toute influence culturelle, mais demeurent teintées par les multiples représentations qui en ont fait à long terme un système discursif complexe<sup>119</sup>. Parmi les influences les plus notables qui modélisent la mise en discours du Nord québécois, Chartier parvient à en dégager sept, dont deux m'intéressent davantage pour le cas d'*Ourse bleue*. La première tire son origine de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'ouverture de franges pionnières dans le but de pallier la saturation des terres cultivables de l'axe laurentien. À la façon des idéologues expansionnistes de l'Ouest américain, les promoteurs québécois de la frontière nordique en ont fait un espace

<sup>117</sup> Achiel Peelman, *op. cit.*, p. 234.

<sup>118</sup> Alain Poissant, *Heureux qui comme Ulysse*, Montréal, Les Éditions Sémaphore, 2010, p. 74.

<sup>119</sup> Daniel Chartier, « Au nord et au large : représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, 2004, p. 10.

de régénération à conquérir et à occuper, vision largement reprise et entretenue par le roman du terroir et les récits faisant l'apologie de la colonisation. Pour Christian Morissonneau, ce Nord, élaboré par les élites cléricales et bourgeoises, participe d'un mouvement nationaliste qui prend appui sur une idéologie religieuse de type messianique<sup>120</sup>. Récemment, Caroline Desbiens a montré la surprenante continuité entre ce discours agriculturiste de la conquête du sol et celui, sécularisé, du néolibéralisme des hydropionniers modernes<sup>121</sup>.

Ces discours s'inscrivent dans ce que Morissonneau baptise le mythe du Nord, inspiré des représentations originellement diffusées par le clergé, puisées à même trois composantes qui trouvent leur source dans l'Histoire Sainte judéo-chrétienne : celles de la Terre promise, de la Mission providentielle et de la Régénération. La Terre promise réfère bien sûr à la Terre Sainte, ralliée par Moïse et le peuple d'Israël au terme de quarante ans de déambulations et de mises à l'épreuve au cœur du désert. Pour cette raison, le mythe du Désert sert de « mythe-prémices » à celui de la Terre promise<sup>122</sup>. Il effectue la transition d'une région inhospitalière vers une terre d'abondance où, dit-on, coulent le miel et le lait. Pendant national de la « destinée manifeste » américaine, la Mission providentielle se juxtapose tout naturellement au mythe de la Terre promise. Elle met de l'avant l'aspect électif de la communauté francophone en Amérique, choisie pour habiter et domestiquer un lieu austère qui lui est consacré par la volonté divine. Enfin, le mythe de la Régénération survient au contact d'une région vierge, illustre le pouvoir de renaissance d'une exposition prolongée à la nature sauvage et aux nouvelles conditions de vie qu'elle présente. Qu'importe l'évident décalage temporel qui sépare ces représentations de la publication d'*Ourse bleue* : pour Caroline Desbiens, « le passé s'invite dans le présent non pas en raison d'un lien historique

<sup>120</sup> Christian Morissonneau, *La Terre promise. Le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise, 1978, p. 32.

<sup>121</sup> Caroline Desbiens, *Puissance Nord*, op. cit., p. 115.

<sup>122</sup> Christian Morissonneau, op. cit., p. 62.

ininterrompu, mais parce que ce passé a été encapsulé dans un puissant imaginaire géographique<sup>123</sup> ».

Ce portrait du Nord en Terre promise se heurte cependant à une seconde source de représentations, façonnées par les visions du monde autochtones et relayées par la production ethnographique. Dans ce cas, le Nord n'est plus perçu en termes d'espace vacant appelant à son occupation et à son exploitation, mais comme un endroit peuplé et habité de longue date. Il n'est pas inutile de rappeler ici l'origine étymologique d'« autochtone », qui signifie « issu de la terre<sup>124</sup> ». À ce propos, Desbiens a bien indiqué en quoi le travail de construction identitaire de la nation crie de la Baie James s'est accompli sur la base d'un rapport au territoire et à la nature bien différent de celui des Québécois du Sud<sup>125</sup>. Pour les Cris, la connaissance du territoire repose en effet sur une géographie intime élaborée par une pratique quotidienne de l'espace, car leur mobilité influence la compréhension et la relation qu'ils entretiennent avec les lieux qui les entourent. Chez ce peuple traditionnellement chasseur, le principe de propriété s'appuie sur la division des territoires de chasse entre les familles qui l'habitent et en vivent<sup>126</sup>. Fondées sur une métaphysique de la nature directement héritée de ce mode de subsistance ancestral, leurs croyances posent hommes et animaux sur un pied d'égalité, tous considérés comme une création apparentée de l'univers<sup>127</sup>. Par conséquent, les Cris nourrissent un grand respect envers les animaux, qui jouissent des bénéfices de la terre au même titre qu'eux. Comme la présence de l'homme, celle des animaux permet de conférer du sens au territoire, par l'entremise de signes laissés sur leur passage. Les traces rendent ainsi possible une lecture de l'espace qui sans elles serait condamné à être insignifiant. Ainsi que le

<sup>123</sup> Caroline Desbiens, *Puissance Nord*, op. cit., p. 116.

<sup>124</sup> Simon Harel, *Place aux littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, p. 79.

<sup>125</sup> Caroline Desbiens, « Se tourner vers le Nord : territoire, identité et coproduction des connaissances à la Baie James », *Inditerra. Revue Internationale sur l'autochtonie*, vol. 1, 2009, p. 10.

<sup>126</sup> Adrian Tanner, « The Nature of Quebec Cree Animist Practices and Beliefs », dans Frédéric B. Laugrand et Jarich G. Oosten (dir.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 135.

<sup>127</sup> Frédéric B. Laugrand, « Pour en finir avec les spiritualités. L'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec », dans Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.), *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 219.

résume Richard J. Preston, la morale de la chasse implique donc « une tradition partagée et individuellement comprise d'une carte mentale des relations entre les lieux, les personnes et les animaux<sup>128</sup> ». Au cours des prochaines lignes, je tenterai justement de voir de quelle manière Virginia Pésémapéo Bordeleau amende et conjugue ces deux sources de représentations du Nord dans la trajectoire de Victoria. Car le retour au pays natal met en branle une économie dialectique du présent et de la mémoire, du Nord physique et mémoriel, qui répondent à la fois à l'imagerie de la Terre promise, voire du désert, ainsi qu'aux croyances liées à la présence d'animaux et aux signes laissés par la famille et les ancêtres sur le territoire. Avers et revers, en somme, d'une même quête qui balance entre la saisie de ce qui reste et le constat de ce qui n'est plus.

#### 4.6.3. La traversée du désert jamésien et le motif de la perte

« Il est des distances que nous ne pouvons plus combler. Ce sont celles de la nostalgie<sup>129</sup> ».

*Ourse bleue* joue à fond la carte de l'effacement. Le motif de la perte est partout présent, s'intègre avec harmonie au mythe du Désert, dont Morissonneau précise qu'il s'agit d'un espace où, essentiellement, l'homme ne s'établit jamais en permanence<sup>130</sup>. Dans le roman de Pésémapéo Bordeleau, les premiers endroits fantômes rencontrés résultent de l'exploitation minière, sont le signe d'une effervescence passagère et d'un intérêt qui s'émousse en même temps que s'épuisent les ressources naturelles. Sur le chemin qui les conduit vers Matagami, Victoria et Daniel croisent la route qui mène à l'ancienne ville minière de Joutel, où une pancarte indique un camping sauvage, lieu de transit où les gens ne font généralement que passer. Ils s'engagent sur une sente de sable, passent la clôture et

<sup>128</sup> Richard J. Preston, « Les transformations de la communauté, de l'identité et de la spiritualité des Cris du Québec », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *Les Inuit et les Cris du Nord Du Québec. Territoire, gouvernance, société et culture*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, p. 387.

<sup>129</sup> Serge Bouchard, *C'était au temps des mamouths laineux*, Montréal, Boréal, 2012, p. 89.

<sup>130</sup> Christian Morissonneau, *op. cit.*, p. 60.

découvrent les terrains vides, ainsi que « des foyers délabrés envahis par des repousses de pins et de bouleaux » (*OB*, 16). En bordure de leur campement, ils remarquent le lendemain matin « les reliques d'un grand camping bien aménagé avec des bases de béton, des bâtiments détruits et un ancien terrain de jeux pour enfants » (*OB*, 17). Sur place, personne, sinon la rumeur lointaine de familles heureuses que Victoria croit entendre dans le souffle du vent, et les ruines d'une époque faste désormais révolue. Dans ce renversement de perspective, la narratrice montre que la désertion de l'espace est à mettre au compte d'une gestion lacunaire du territoire. Dès lors, le désert ne se présente plus comme un motif de la conquête du Nord, mais bien comme une de ses conséquences immédiates. La situation précaire de Matagami n'est guère plus encourageante : mine fermée et forêts anémiées par les pressions de coupes abusives sont les symptômes de la fragilité des écosystèmes, ébranlés par l'économie mono-industrielle des villages nordiques.

À la sortie de Matagami, Daniel et Victoria repartent en direction de Waskaganish. Une pancarte les avertit aussitôt : « route isolée, passage à vos risques » (*OB*, 18). Les sentiments d'isolement et de solitude trouvent une extension dans le paysage muet qui « fascine par son envergure inhabitée » (*OB*, 41), dévasté par le feu, composé de rocs, de lichens et d'arbres morts aux branches « grises et nues » qui se dressent péniblement le long de la route (*OB*, 26). À Waskaganish, lieu de naissance de sa « koukoume » (grand-mère) Louisa, Victoria n'aperçoit que des embarcations décaties, elles aussi « envahies d'herbes et d'arbustes » (*OB*, 27), gisant comme des épaves sur la grève sablonneuse qui fait face à la rivière Rupert. De l'existence de sa grand-mère, nul indice. En fait, seul le musée de fortune, dont la porte est battue par le vent et paraît lui-même abandonné, lui fournira des renseignements quant à sa généalogie. Endroit profondément ambivalent, le musée est cependant dédié à la mémoire, aux « vestiges », comme le dit Victoria (*OB*, 31). Celui-ci condense les temporalités de l'ici-maintenant et du passé. Associée à la culture

muséographique, gardienne du temps perdu, la culture crie se perçoit alors à travers la dimension commémorative d'une présence qui est aussi absence, d'une vitalité ambiguë mâtinée de résonances mortifères. Comment d'ailleurs à la lecture de ce passage ne pas songer à l'ouverture de *Volkswagen blues*, autre roman de la perte et de la trace, au cours duquel la Grande Sauterelle (Montagnaise) accompagnée de Jack Waterman visite le musée de Gaspé ? Il y a pourtant une différence de taille entre les deux romans : contrairement à l'expérience mémorielle de Jack et de la Grande Sauterelle, qui est médiatisée par de nombreux documents historiques, celle de Victoria passe par un contact direct à l'espace, bien que celui-ci soit souvent avare en souvenirs.

De retour au campement familial de Pointe-aux-vents après quarante ans d'absence, la pèlerine ne peut que réaliser l'état de délabrement des lieux. Une fois de plus, ses souvenirs se heurtent aux contours méconnaissables du présent. D'entrée de jeu, elle réalise avec stupéfaction l'exiguïté du site, qu'elle reconnaît à peine. Les ressorts d'un vieux matelas traînent sur le sol, au-dessus desquels une chaudière piquetée de rouille pend, suspendue à un pin mort. Les fondations mêmes du camp restent introuvables, ensevelies sous la terre, alors que la cime de l'arbre auquel elle grimpait avec son frère Jimmy « indique que sa vie s'achève » (*OB*, 150). L'ancien moulin à scie de ses voisins a disparu tandis que, plus loin sur la plage, « les racines des arbres enserrant les pierres », « les branches de bouleaux et de trembles [...] encombre l'espace où se dressaient les tentes des cousins cris et des amis algonquins » (*OB*, 151). Le champ sémantique qu'exploite l'auteure fait ressortir l'idée d'une altération des repères mémoriels, l'absence de traces étant en soi une trace de l'absence : les fondations, racines de l'habitation qui est la métaphore identitaire par excellence, ont été englouties par le sol; les ressorts, semblables à un squelette, suggèrent l'idée d'une dissolution. Figures de l'oubli, ils démontrent ensemble ses deux régimes de manifestations, partagées entre les images de l'invasion et de la désertion : les lieux de mémoire, lorsqu'ils ne



sont pas dissimulés par la végétation qui prolifère, s'étiolent lentement comme les arbres dépérissent.

L'impression de vacuité est aussi fortement ancrée dans le récit par l'omniprésence du sable, qui s'immisce partout dans le paysage. À Waskaganish, il s'infiltre dans l'auberge érigée sur un sol sablonneux (*OB*, 26); à Wemindji, les « maisons construites sur du sable semblent inhabitées » (*OB*, 53); les rues de Nemaska sont quant à elles faites de sable, « frappent par leur nudité » (*OB*, 183) et la narratrice remarque que le condo de sa tante Carolyn se situe, telle une oasis, au beau milieu de nulle part, en plein centre d'une large couronne de sable. L'insistance accordée à cet élément annonce une espèce de table rase qui s'effectue sous le signe d'un passage initiatique lors duquel Victoria constate et subit la perte de tout ce qui lui était familier. Celle-ci retourne poussière, vers un degré zéro de l'existence et de la mémoire, le désert et son décor stérile filant, comme c'était le cas d'Odile Perez dans *Là-bas, tout près* et de François Ladouceur dans *Le soleil des gouffres*, la métaphore du cheminement intérieur de Victoria. L'accident de Daniel le laisse clairement comprendre, puisque c'est dans un nuage de poussière sur le bas-côté de la route qu'il disparaît et, lorsque le nuage se dissipe, Victoria ne peut que regretter le « vide », le « néant » (*OB*, 125) qui l'habite et l'entoure. Mistenapéo le sage l'avait avertie : « le chemin vers ta réalité, [...] ce chemin sera difficile » (*OB*, 106). Dépouillement total et nécessaire à la recherche de sa voie, le désert est un lieu propice à l'éveil spirituel, offre une occasion de s'en remettre à la grandeur de Dieu. Évidemment, la version qu'en offre Pésémapéo Bordeleau est sécularisée, voire synchrétique : plutôt que d'invoquer l'intervention divine, le sort de Victoria sera confié aux bons soins de ses esprits protecteurs et guides spirituels. Mais pour ce faire, elle devra d'abord en repérer les traces, il lui faudra se réapproprier peu à peu la mémoire perdue d'un territoire en déshérence pour en faire un lieu d'identification auquel se rattacher; elle aura à transfigurer le désert en Terre promise.



#### 4.6.4. Du Nord perdu à l'identité retrouvée : l'Eeyou Istchee et le motif de la trace

« Votre passé est un squelette qui marche  
un pas derrière vous, et votre avenir est un  
squelette qui marche un pas devant vous.  
[...] Ces squelettes sont faits de souvenirs,  
de rêves et de voix<sup>131</sup> ».

La valeur heuristique du motif de la trace se donne à lire dès l'exergue de Su Dong Po, placé en tête d'ouvrage : « Notre vie ici-bas, à quoi ressemble-t-elle ? À un vol de corbeaux qui, venant à poser leurs pattes sur la neige, parfois y laissent l'empreinte de leurs griffes ». Tel un corbeau lorsqu'il s'envole, les êtres disparus impriment les marques de leur passage dans la matrice du territoire qu'ils ont foulé. Parce que l'empreinte n'est pas la patte, des images déformées perpétuent leur présence sur terre, autant de signaux que Victoria s'ingénie à décrypter afin de s'identifier à un pôle culturel et mémoriel. La descendance est sans contredit le plus éloquent d'entre eux; partout où elle fait escale, dans pratiquement tous les endroits traversés, la rencontre inopinée de membres de sa famille élargie le lui rappelle : « mes souvenirs d'eux me poursuivaient tout au long de ce voyage à la Baie James », confie-t-elle en ce sens (*OB*, 118). Son but premier n'est-il pas de visiter sa grand-tante Carolynn, mémoire vivante de l'existence de son grand-père cri qu'elle n'a jamais connu ? Ce désir originel est peu à peu comblé au fil de la route, lors de retrouvailles fortuites qui fonctionnent comme des rappels généalogiques.

À Waskaganish, c'est sur la proposition expresse de son ami Brad Westchee que la narratrice se rend au musée du village. Sur les lieux, elle fait la rencontre de Stanley, généalogiste dont elle apprend par la suite qu'il est son petit-cousin. Conservateur de la mémoire crie, Stanley entretient aussi celle de la famille Domind, puisqu'il renseigne Victoria sur l'identité de ses ancêtres et lui remet l'arbre généalogique de leurs grands-parents respectifs. Il lui livre également certains détails sur son grand-oncle George, mystérieusement

<sup>131</sup> Sherman Alexie, *Phoenix, Arizona*, Paris, Albin Michel, traduit de l'américain par Michel Lederer, 1999, p. 32.

disparu en 1953 sur son territoire de trappe (*OB*, 43). L'occupation de Stanley souligne le rôle du réseau de parentèle dans la préservation du souvenir des ancêtres. À Wemindji par exemple, c'est un certain Small qui aborde Victoria et ils ont tôt fait de comprendre leur lien de parenté. Celui-ci lui apprend qu'il a bien connu son grand-père et l'éclaire quant aux circonstances de sa mort, survenue après une lutte contre la tuberculose (*OB*, 55). Les ramifications familiales prennent ainsi des dimensions vertigineuses, tant abondent les prénoms, noms et surnoms de chaque personnage de la famille élargie abordé au hasard du chemin. Le roman de la route, qui est par définition un genre attentif à l'espace, accorde dans ce cas-ci une place tout aussi centrale à la généalogie, aux racines et à l'histoire. La métaphore rhizomatique qui sied si bien à l'image du réseau routier se dédouble en symbole identitaire pour recouvrir l'ensemble de ces îlots familiaux semés aux quatre vents du territoire jamésien. La plupart des intitulés de chapitre sont d'ailleurs conçus en sorte de suggérer le souvenir ou la rencontre prochaine d'un lointain parent.

Il ne faut tout de même pas sous-estimer le rôle de la nature et du territoire, qui transmettent aussi des traces, notamment celles d'animaux qui orientent Victoria. Des écrivains essayistes amérindiens tels que N. Scott Momaday et Jeannette Armstrong (Okanagan) n'ont eu de cesse d'insister sur l'expérience fondatrice de l'espace, voie d'accès pour l'homme à la communion avec son clan, sa nation et plus globalement avec l'ensemble des êtres vivants ou morts. Armstrong avance à ce propos : « All my elders say that it is land that holds all knowledge of life and death and is a constant teacher. It is said in Okanagan that the land constantly speaks. It is constantly communicating<sup>132</sup> ». La spiritualité de la pèlerine joue un rôle important dans la perception et la signification qu'elle peut attribuer aux enseignements de la terre, souvent en lien avec un être proche. Animal-totem de sa famille, l'ours, par exemple, apparaît cycliquement au cours de son voyage afin de la guider vers le

---

<sup>132</sup> Jeannette C. Armstrong, « Land Speaking », dans Simon J. Ortiz (dir.), *Speaking for the generations : native writers on writing*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998, p. 176.

bon chemin ou la conforter dans ses choix. « La nature semble nous faire de grands signes » (*OB*, 26), songe-t-elle, alors qu'elle remarque dans le ciel la présence d'un arc-en-ciel qui lui rappelle son grand-père cri, surnommé Corde du Soleil. Ailleurs, certains esprits adoptent la forme animale pour entrer en communication avec elle. Johnny Humbert Mistenapéo prend l'aspect d'une corneille, en plus d'utiliser le pouvoir du songe pour intimer à la narratrice de venir vers lui, à Waskaganish, rappelant du coup l'esprit du mistapéo issu des cultures algonquiennes qui, d'après le botaniste et ethnologue Jacques Rousseau, est « l'âme dont le seul langage est le rêve [...], qui converse librement avec le monde des esprits, emploie les songes pour les révélations à son terrestre sujet<sup>133</sup> ». Personnification du virage spirituel que prend la trajectoire de Victoria, le chamane sert d'intermédiaire entre elle et le monde des esprits, l'aide à organiser les indices nébuleux dissimulés dans ses rêves précédents en un tout cohérent et signifiant : si l'esprit de George fait appel à elle, cela signifie qu'un « contrat spirituel » (*OB*, 84) a été passé qui doit être honoré.

À partir de cette rencontre, la quête identitaire se greffe à une investigation sur la disparition du grand-oncle, et l'interprétation des traces fournit matière à une trame indicielle qui rappelle l'influence du roman policier. Mistenapéo y fait une brève allusion, lorsqu'il compare Victoria à Sherlock Holmes, l'illustre détective londonien (*OB*, 84). L'enquête est alors fonction de la quête, la narratrice doit développer ses dons de visions pour exhumer les ossements de son défunt ancêtre et mener à bien sa « mission ». Ce dernier terme, utilisé à maintes reprises pour qualifier la tâche que Victoria dit mener « à [s]on corps défendant » (*OB*, 157), est des plus révélateurs. L'expression insiste en effet sur le fait que la narratrice est aiguillée par une force qui la dépasse et à laquelle elle ne fait qu'obéir. Avant même qu'elle prenne conseil auprès de Mistenapéo, sa voix intérieure le lui confirme : « Je serai l'instrument, j'irai selon les signes » (*OB*, 44). Le vocabulaire adopté pointe vers la parenté

---

<sup>133</sup> Jacques Rousseau, « Persistances païennes chez les Amérindiens de la forêt boréale », *Cahier des Dix*, vol. 17, 1953, p. 192-193.

profonde qui unit l'idée de la Mission providentielle à la mission spirituelle de Victoria. Virginia Pésémapéo Bordeleau l'adapte toutefois en y incorporant des variations sensibles aux spiritualités proprement crie. D'ailleurs, afin qu'elle puisse vivre « l'amplification de sa conscience » (*OB*, 93), qu'elle apprenne à entrer en contact avec le monde des esprits et parvienne à décoder les signaux envoyés, Mistenapéo la dirige vers Malcolm et Patricia Kanatawet, puissants chamans de Mistissini qui l'encadrent au cours d'une sorte de quête de vision. Le patronyme est éloquent – Kanata signifie « terre » –, puisque les passeurs du savoir traditionnel réaffirment l'importance de la terre pour l'apprentissage et la transmission.

Après une cérémonie de purification préparatoire chez les Kanatawet, le couple entraîne Victoria vers l'Antre du Lièvre, aussi appelée la Colline Blanche en raison de ses murs de quartz dans lesquels des générations de chasseurs ont sculpté leurs pointes de flèches et de lances. Haut lieu de culte, l'endroit abrite une grotte sacrée où s'organise le rituel d'initiation au chamanisme de la narratrice. Les descriptions de l'espace concourent alors à la mise en scène d'une métamorphose prochaine, annoncée tant par la blancheur des lieux, symbole de renaissance et de renouveau, que par l'« ouverture béante de la cavité » que Victoria compare à « une bouche fantastique, ouverte sur un hurlement inaudible » (*OB*, 172). L'exercice de méditation qui suit lui offre l'occasion de visualiser le site de chasse et de noter des détails précis sur la localisation du squelette. Signe d'une renaissance spirituelle imminente, la narratrice avoue ressentir un malaise, comme si elle perdait « quelque chose d'essentiel, comme la vie » (*OB*, 166), après quoi une étrange cavité apparaît sous son diaphragme, « semblable à celle suivant [s]on accouchement » (*OB*, 168). Désormais dépositaire de la sagesse ancestrale, la narratrice doit apprendre à contrôler son pouvoir, à l'enraciner « dans la terre nourissante pour le corps » (*OB*, 176) afin de le mettre à profit pour les êtres, vivants ou morts, qui en ont besoin.

Le voyage s'achève bientôt pour Victoria. Avant de gagner le territoire de chasse de son grand-oncle, elle se rend à Nemaska, désormais escortée par ses frères, Édouard et Albert. Ce nouveau compagnonnage familial dont le cousin Stanley vient également grossir les rangs est, selon Heather Macfarlane, une constante du récit de la route amérindien, contrairement aux œuvres d'auteurs exogènes qui privilégient la figure de l'Amérindien solitaire, pâle spécimen d'une culture exsangue<sup>134</sup>. Il met ici l'accent sur le rapprochement de la narratrice avec sa famille immédiate et plus largement avec la culture crie. C'est d'ailleurs dans le but de préserver la mémoire de ses ancêtres qu'elle accepte, dans le cadre du programme « Héritage Culturel », de participer à une œuvre d'art collective qui servira de lieu de mémoire aux générations futures. Pour s'inspirer, elle se dirige avec son équipage vers les berges de la rivière Eastmain, où archéologues et anthropologues mènent des fouilles afin de soustraire au harnachement prochain du cours d'eau les vestiges enfouis sur les sites de trappe. En quelque sorte, le projet de poésie de Victoria épouse les mêmes visées. Il accorde un rôle de préservation à l'écriture et à l'art en général, traces qui garantissent la postérité de la mémoire.

Cette dernière étape construite autour d'inondations imminentes prend toutes les allures de variations sur le mythe biblique du déluge<sup>135</sup>. Les deux histoires suivent une même structure narrative de base, que le territoire bientôt inondé permet d'incarner. Thomas King, auteur anglo-canadien, grec et cherokee, en propose également une réécriture dans *L'herbe verte, l'eau vive* (1993), un roman construit sur le même topos narratif du « return of the Native », à cette différence près que le déluge y est provoqué par la destruction d'un barrage hydroélectrique plutôt que par sa construction. Cet épisode du récit de King fait appel à la mobilisation autochtone pour la préservation de la mémoire des territoires ancestraux, un

<sup>134</sup> Heather Macfarlane, *Road Work: Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Quebecois and Indigenous Literatures in Canada*, Ph. D. (comparative literature), Toronto, Université de Toronto, 2007, p. 154.

<sup>135</sup> Jacques Rousseau signale la présence de mythes diluviens chez plusieurs nations amérindiennes (Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 192-197).

point commun avec la finale de Pésémapéo Bordeleau. Comme dans *L'herbe verte, l'eau vive*, la version que propose *Ourse bleue* du mythe diluvien intègre plusieurs aspects authentiques liés à la spiritualité amérindienne. Un premier indice est offert avec l'apparition du personnage de Noah Wapachee, qui sert à amorcer une lecture intertextuelle du passage. Guide taciturne, celui-ci entre dans le récit à l'occasion des fouilles et prend congé de Victoria à la dérobée, comme il est d'ailleurs apparu. Sans incidence pour la suite des choses, le vieil homme retient pourtant l'attention de la narratrice, qui avoue que « [s]on personnage préféré demeure celui de Noah » (*OB*, 182). L'onomastique établit nettement la filiation entre Noah et Noé, traduction anglophone du héros mandaté par la puissance divine pour perpétuer la vie sur terre. Le pacte de Noé avec Dieu offre un parallèle intéressant à celui qui lie Victoria et l'esprit de George. L'objet de la quête n'est cependant plus la sauvegarde de l'humanité, mais plus modestement celle de la mémoire de son ancêtre, dont les restes regagneront le cimetière aux côtés de sa femme.

Lorsqu'elle aborde l'île de la rivière Rupert où gît son grand-oncle, une île allongée en forme de banane, voire d'arche, la narratrice observe des signes déjà croisés lors de son parcours. Elle remarque d'abord un aigle royal planant au-dessus de son embarcation (*OB*, 187), symbole que Victoria attribue au début à la présence du Grand Esprit (*OB*, 30). Au bout de l'île, un bouleau solitaire se dresse, médiateur entre le monde terrestre et la sphère céleste. Le magnétisme spirituel du territoire opère ensuite par le truchement d'un rêve où elle revit les derniers moments de son grand-oncle, puis elle s'adresse à son esprit en ces termes : « Noumouhoum George, je suis venue à toi comme tu me l'as demandé. Je ne suis pas seule, l'esprit de plusieurs chamans m'accompagne, tu peux partir maintenant » (*OB*, 191). L'esprit de George délivré, dès le lendemain matin, ses frères et Stanley se remettent au travail. En déracinant un sapin baumier, ils parviennent enfin à libérer son squelette. Perchée sur un bouleau à proximité, une corneille croasse. Victoria reconnaît en elle le chaman Mistenapé,

qui chapeaute l'opération depuis sa branche, écho à peine déformé au corbeau de la fable évangélique, avertissant Noé de ce que la terre est dorénavant sauvée, qu'après une plongée dans l'univers de la mort, le retour à la vie peut suivre son cours. Le symbolisme eschatologique est implicite, car la mémoire du grand-oncle est régénérée, épargnée des ténèbres de l'oubli. Le roman se clôt sur l'idée que Victoria s'établit chez son amie Clarisse à Mistissini, terre d'élection crie. Son voyage en voiture lui aura permis d'explorer les dimensions complexes que tisse le territoire avec ses habitants, par-delà le passage du temps, de ressentir sa présence comme un lien « génétique », sanguin, dirait probablement N. Scott Momaday : « un homme regarde un paysage donné », écrit-il, puis « le fait sien, l'intègre à son sang, à sa pensée<sup>136</sup> ». En filant la métaphore entre l'exploration du territoire et la recherche des restes du grand-oncle George conservés par la terre, le roman *Ourse Bleue* ne peut que lui donner raison.

## Conclusion

S'achève maintenant ce chapitre sur les romans de la quête, la troisième et dernière fabula préfabriquée dont les principales déclinaisons narratives sont la conquête amoureuse, la quête spirituelle et l'enquête sur le pays natal. Chacune de ces variantes repose sur la poursuite d'un but, qu'il soit sous-entendu ou dûment identifié, ayant pour effet de tendre le récit à la fois vers un lieu convoité, mais aussi vers la réalisation d'un objectif second que l'aspect géographique du voyage relègue parfois à l'arrière-plan. Dans le roman de Noël Audet par exemple, le voyage en auto-stop culmine moins avec l'arrivée du couple à Miguasha qu'avec l'épisode du rapprochement physique entre Loubert et Astrid. Mais avant de parvenir à cette union symbolique, le couple dépareillé a bien sûr dû passer par un cheminement en dents de scie au cours duquel les caractères opposés du loup de mer et de la

---

<sup>136</sup> N. Scott Momaday, *L'homme fait de mots*, Paris, Éditions du rocher, 1997, p. 58.



reine d'Outremont se sont mesurés, soupesés et finalement apprivoisés. Ce faisant, Audet appose sur les paysages féminins du Far Est gaspésien une carte de Tendre purement québécoise et y inscrit la progression à la fois géographique et amoureuse du duo dépareillé, cette convention générique qui recouvre l'un des rouages essentiels du roman de la conquête amoureuse.

Avec ses nombreux procédés métafictionnels, sa mise en scène de l'écrivain en prophète-étranger et son interrogation sous-jacente sur le fonctionnement du langage, entre autres, Louis Hamelin propose de son côté une version toute postmoderne du roman de la quête spirituelle. En s'inscrivant de plein gré dans un imaginaire de la fin qui, depuis Colomb jusqu'à Don DeLillo en passant par Melville et Tom Wolfe, fonde par contraste la vocation édénique du continent américain, le romancier poursuit cette tradition et fait de la recherche du lieu idéal la clef de voûte de son entreprise romanesque. La route représente alors un moyen de se mettre à l'abri d'une civilisation appelée à s'effondrer, une transition vers cet asile où chante un avenir des plus prometteurs. Cet avenir est un lieu, il porte un nom : le Mexique. Là-bas, tout au bout de la terre des fellahs, la rénovation morale du voyageur est toujours possible. Cette structure millénariste fonde la tripartition de *Le soleil des gouffres*, elle donne sens aux incalculables lieux et personnages qu'il renferme. Sur le plan de l'organisation chorésique, la partie intitulée « La terre » mobilise d'ailleurs une série d'endroits criblés de signes de la fin. Le désert américain réserve quant à lui une spatialisation de l'attente qui précède l'avènement de la Jérusalem céleste. Dans un Mexique marqué par la prolifération des signes de la fin, mais d'une fin aurorale annonçant un commencement imminent, le narrateur foule les sentiers d'un pays intertextuel balisé de références à Artaud et Kerouac, jusqu'à trouver sa résurrection symbolique au sommet de la Pyramide du Soleil.

En ce sens, le territoire précède et crée le regard qui s'y accroche; il se niche là, déjà, quelque part dans une cartographie virtuelle faite de discours, de mythes, d'images et de

symboles. Même le désert, théoriquement livré au flottement des signes, qui trouve son sens dans son asémantisme, emmagasine en couches les représentations du vide et du décrochage temporel. Cette carte mentale façonne l'intelligence de l'espace, qui ne peut que dériver d'une culture ou d'une vision du monde, pour ne pas dire, dans le cas de François Ladouceur, d'une vision de fin du monde. Le cas de Victoria, la voyageuse de Virginia Pésémapéo Bordeleau, le confirme. Sa perception des lieux subit en effet la distorsion de représentations tirées de l'imagerie judéo-chrétienne, ses racines catholiques alimentant son regard sur sa Baie James natale, perçue d'abord comme un désert à domestiquer, une Terre promise à réapprivoiser. Force est toutefois d'admettre que ce mouvement de reconnaissance circule dans les deux sens, que ce qui semble une perte peut aussi dévoiler la présence d'une trace. Car le territoire est non seulement matrice de culture, mais il en conserve également l'empreinte. Reliquaire de la mémoire collective, il remplit pour les Cris un rôle archivistique : il a pour fonction d'entretenir les histoires et croyances qui lui sont rattachées, de maintenir vivants les liens familiaux et, ce faisant, sert de courroie de transmission des connaissances aux générations futures. De ce point de vue, il fait en quelque sorte office de rempart au passage de la modernité et de la sédentarisation qui ont profondément bouleversé les modes de vie et croyances traditionnels, bouleversement auquel répondent d'ailleurs implicitement la plupart des images du désert dans *Ourse bleue*.

## CHAPITRE V LES PARODIES ROUTIÈRES

« Il y a toujours quelque chose qui fonctionne mal dans la mécanique. Dans toutes les mécaniques<sup>1</sup> ».

À la fois parasitaire et révérencieuse, la parodie est une pratique de détournement littéraire datant de l'Antiquité. Fusion entre le préfixe *para*, qui signifie à la fois « à côté » et « contre », et *ôdé*, soit « le chant », le terme renvoie par son étymologie à ce mélange de proximité et de distance qui le caractérise<sup>2</sup>. Proximité du fait que la parodie tire sa substance d'une œuvre ou d'un procédé connu et reconnu, ce qui dans la plupart des cas facilite son repérage, et distance, en ce qu'elle procède également d'une démarche évaluative, sous le couvert d'un comique dont je m'attacherai plus loin à faire ressortir quelques-unes des manifestations dominantes. La parodie se définit donc en première approximation par cette espèce de « contre-chant » construit sur la base d'un rapport à la fois critique et élogieux envers l'objet parodié. En un mot comme en cent, parodier, ainsi que le résume Daniel Sangsue, « c'est *se démarquer tout en démarquant*<sup>3</sup> ». Or, jusqu'à aujourd'hui, l'objet parodié demeure l'un des principaux points de débat de la glose théorique sur le sujet. À partir de quel degré peut-on parler de parodie ? Une simple allusion suffit-elle ? Dans ce cas, que parodie-t-

---

<sup>1</sup> Mathieu Handfield, *Vers l'est*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2009, p. 60-61. Les prochains renvois à ce titre seront intégrés dans le corps du texte par *VE* entre parenthèses suivi du numéro de page.

<sup>2</sup> Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 28.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107. Sangsue souligne.

on ? Ou encore, un hypertexte qui évacuerait toute notion de ludique, de comique ou de satirique peut-il être qualifié de parodique ?

Les réponses à ces questions observent deux tendances parallèles : la première, à l'instar de celle de Gérard Genette notamment, restreint considérablement son champ d'action en associant cette pratique à la « transformation ludique d'un texte singulier<sup>4</sup> » ou, d'après une légère variante chez Daniel Sangsue, à « la transformation comique, ludique ou satirique d'un texte singulier<sup>5</sup> ». Outre que ces définitions restreintes ne tiennent pas compte des reprises sérieuses d'un hypotexte, ce à quoi je me rallie, elles excluent a priori la possibilité d'une parodie de genre, et ce, bien que Sangsue se permette dans son ouvrage, par ailleurs essentiel ne serait-ce que pour la brillante synthèse historique qu'il propose, une incursion du côté de la parodie du récit de voyage. Les Formalistes russes et Bakhtine adoptent, quant à eux, une position plus accueillante, amendée ensuite différemment par les théoriciennes anglo-saxonnes de la métafiction, Linda Hutcheon, Michele Hannoosh et Margaret A. Rose. Cette position admet non seulement que la parodie puisse s'étendre aux pratiques génériques, elle en fait de plus un rouage essentiel à l'évolution littéraire, le principe moteur d'une poétique historique. Dans la pensée des Formalistes, la parodie est provoquée par une opération de mise en exergue, de dénudation dirait Boris Tomachevski<sup>6</sup>, d'un procédé devenu conventionnel et dont la valeur esthétique s'en trouve par le fait même dégradée, voire remise en doute. D'un point de vue structurel, elle joue donc avec ce principe paradoxal : elle est à la fois actualisation stylisée et sape de conventions littéraires qui permettent un dépassement tonique de ces mêmes conventions.

Mécanisation, dénudation et destruction dictent les étapes d'un renouvellement générique auquel la parodie est partie prenante. Si ces thèses ont été critiquées par le passé,

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 202.

<sup>5</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> Boris Tomachevski, « Thématique », dans Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, p. 306.

c'est qu'elles ont été associées à une conception purement immanente de l'évolution littéraire, comme si les genres formaient des entités autonomes douées de vie, soumises à une évolution calquée sur un modèle biologique dont le terme est la mort/« résurrection » sous forme d'autres procédés. Il est vrai qu'en toute logique, la parodie ne peut précéder la consolidation d'une convention, laquelle requiert du temps pour atteindre un certain degré d'institutionnalisation. Il ne peut donc y avoir de parodie routière qu'à la condition où une tradition du roman de la route – ou une œuvre exemplaire qui le résume à elle seule – soit identifiable. Or, contrairement à ce qu'avancent les Formalistes à ce sujet, on sait aujourd'hui que cette maturité n'est pas inhérente au genre, qui vivrait, vieillirait et mourrait à lui-même, par lui-même; elle est plutôt de l'ordre du social et de ce que le genre et ses conventions sont connus ou non des acteurs littéraires, font ou non l'objet d'une certaine stabilisation. C'est en bonne partie grâce à cette dynamique entre transgression et conservatisme que sont retravaillées les conventions génériques et qu'une évolution, dans le champ des pratiques littéraires, est rendue possible.

Cette façon de concevoir la parodie convient d'autant mieux à une poétique de la généricité que la « stylisation parodique<sup>7</sup> » prend pour objet des conventions discursives – ou procédés mécanisés – qui varient de la plus simple expression tirée de l'idéologie du quotidien à la convention romanesque la plus notoire. Aussi, à la suite de Catherine Dousteyssier-Khoze, je vais adopter à mon tour le vocable « parodicité », pour les mêmes raisons que j'ai préféré la généricité au genre tout au long de cette thèse. Cela permet de relativiser l'échelle des emprunts et l'ampleur des détournements sans pour autant entrer dans une confrontation paralysante du tout ou rien. Contrairement à Dousteyssier-Khoze, j'emploierai cependant ce concept dans le but prioritaire de souligner la dimension scalaire de la lecture parodique à laquelle je me livrerai. À ce titre, je crois comme Bakhtine qu'un effet

---

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 180.

de parodicité peut se loger dans toute transformation relativement comique d'une convention discursive, quelle qu'elle soit. Cette position théorique invite également à penser en termes de « potentialité parodique<sup>8</sup> », étant bien entendu que la parodicité, indépendamment du projet de l'auteur, est aussi un choix interprétatif, une relation selon le bon mot de Sangsue, entretenue à l'égard d'un texte ou fragment de texte quelconque.

Les manifestations de cette parodicité peuvent s'attacher à l'un des trois niveaux de conventions génériques dégagés par Schaeffer et synthétisés au premier chapitre : il s'agit, je le rappelle, des conventions fondatrices, régulatrices et de tradition. Je mets de côté pour la suite de ce chapitre les conventions régulatrices, puisqu'elles ne s'appliquent pas au roman de la route, un genre essentiellement singularisé, on a pu le voir, par un ensemble de conventions de tradition. Au risque d'employer des images convenues, je crois que la poétique de la parodicité, dans le cas des conventions de tradition, se compare à l'application d'une lentille dont l'action a pour effet de grossir ou de déformer les procédés conventionnels. Ce sont là ses deux principaux modes opératoires, sur lesquels je reviendrai plus en détails. Je veux toutefois m'attarder dans un premier temps sur les procédés consacrés à parodier les *conventions fondatrices*. Et l'on verra que, lorsque les conventions fondatrices sont questionnées par le jeu de la fiction, la parodicité applique moins son filtre grossissant ou déformant qu'elle fait grand usage des miroirs.

---

<sup>8</sup> Catherine Dousteyssier-Khoze, *Les parodies de la littérature naturaliste*, Ph. D., Durham, Durham University, 2000, p. 64.

### 5.1. Une mécanique fictionnelle mise à nu : parodie et métafiction

« Imagine, un film où tu filmerais un vieil acteur lui-même filmant toute cette réalité ordinaire, et du coup qui paraîtrait transfigurée. Tu filmerais cet échange de deux types naviguant au hasard dans leur Volvo rouge, un qui serait seulement spectateur de l'autre, témoin de celui qui filme<sup>9</sup> ».

« S'il fallait que le voyeur se voie regarder en train de voir, il serait pris d'une honte atroce et, tout confus, il ne saurait pas quoi faire de ses dix doigts, non ?<sup>10</sup> ».

Souvent narcissique et décomplexée, la parodie se livre volontiers à l'exhibitionnisme. Elle aime se contempler dans les miroirs qu'elle dispose un peu partout sur son chemin, attirant ici l'attention sur ses attributs fictionnels, laissant tomber là les masques qui contribuent d'ordinaire à maintenir l'illusion référentielle. La critique contemporaine a d'ailleurs adopté le terme « métafiction » pour référer à cette vague d'œuvres qui, de Borges à John Barth, révèlent compulsivement les ficelles de l'artifice mimétique auquel elles participent. Cette pratique que Dousteyssier nomme la « parodie postmoderne<sup>11</sup> » ou l'auto-parodie se définit en fonction d'un haut degré de saturation de tels procédés d'autoreprésentation; la métafiction, suivant ces considérations, se conçoit autant comme l'aventure d'une écriture que comme l'écriture d'une aventure<sup>12</sup>. Mis en présence d'une métafiction parodique, le lecteur peut par exemple être convié à réfléchir sur tout ce qui participe à entretenir le statut fictif de l'œuvre, des règles du vraisemblable et de la mimésis, aux rapports entre auteur et narrateur, entre auteur et lecteur, bref, à tout ce qui institue le rapport de l'œuvre au réel. Cependant, toutes les parodies routières ne possèdent pas nécessairement cette dimension critique et réflexive qui touche aux *conventions fondatrices*;

<sup>9</sup> François Bon, *Autoroute*, Paris, Seuil, 1999, p. 40.

<sup>10</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, *Toutes mes solitudes !*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2012, p. 118. Dorénavant, les renvois au roman de Lemieux-Couture seront intégrés dans le corps du texte et marqués par le sigle TS entre parenthèses suivi du numéro de page.

<sup>11</sup> Catherine Dousteyssier-Khoze, *op. cit.*, p. 61.

<sup>12</sup> Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction postmoderne », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 71.



pas plus que toutes les métafictions n'impliquent *de facto* le même degré de parodicité, si tant est qu'il y ait parodicité.

Comme cette fameuse lentille à double foyer que je viens d'évoquer et dont il me reste encore à décrire le fonctionnement, les miroirs de la parodie métafictionnelle se font eux aussi, à l'occasion, grossissants ou déformants selon les cas. Ce qui m'amène à traiter des différents niveaux d'analyse des formes de l'autoreprésentation dans les parodies routières. Mon but n'est pas d'en dresser le catalogue exhaustif, mais plutôt de cerner les manifestations les plus courantes de cette poétique autoréférentielle où se logent quelques-uns des effets de parodicité<sup>13</sup>. Ainsi, afin de démontrer le statut fictif de son énonciation ou simplement de porter à réfléchir sur les tenants et aboutissants des processus de création, la métafiction fait la part belle aux figures autoriales. Dans le corpus québécois, le spectre est large de routards gravitant dans l'orbe artistique : de l'écrivain Jack Waterman à la traductrice du *Désert mauve* (1987), du sculpteur Marc Carrière de *Betsi Larousse* (1994) à Jacques Dubois qui se passionne pour la photographie dans *Chercher le vent* (2001), tous profitent de leur parcours pour véhiculer leur conception de l'art sous ses formes les plus diverses. Et à ces têtes d'affiche d'œuvres plutôt sérieuses se joignent tous les plumitifs de la parodie métafictionnelle, depuis l'Abel Beauchemin de *Oh, Miami, Miami, Miami* (1973) de Victor-Lévy Beaulieu, en passant par les nombreux romanciers populaires imaginés par François Barcelo, jusqu'à Joe Fields, le créatif publicitaire de *Attends-moi* (2016) d'Arjun Basu.

Cette donnée primordiale de l'artiste fictif fonctionne comme un des premiers et plus fidèles signaux métafictionnels. La mise en abyme *énonciative* à laquelle il prend part peut être complétée par la représentation du narrataire, c'est-à-dire par une mise en abyme fictionnelle du récepteur. D'habitude sous-entendu par le récit à qui il s'adresse, celui-ci se voit souvent impliqué par la métafiction, par la multiplication d'adresses qui lui sont dédiées

<sup>13</sup> J'emprunte dans les lignes qui suivent à la typologie de Janet M. Paterson sur les niveaux d'analyse des procédés d'autoreprésentation. Voir Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 26 et suiv.

en propre ou par le recours à un personnage de lecteur. De pure virtualité, il arrive donc que le récepteur intègre l'univers de la représentation romanesque pour montrer qu'il a lui aussi son rôle à jouer dans le bon déroulement de la communication littéraire. Toute adresse directe au lecteur dénuée cet artifice communicationnel, et en certains cas deux fois plutôt qu'une, puisqu'il mobilise parfois l'intervention d'un auteur fictif. Ainsi de Julio Cortázar et de Carol Dunlop dans *Les autonaves de la cosmoroute* (1983), qui apostrophent constamment leur « pâle lecteur », ou de Marie-Christine Lemieux-Couture se permettant au détour d'un paragraphe un commentaire sur ses procédés réflexifs :

Ai-je vraiment prononcé ce sacro-saint mot de « lecteur » ? Et par le fait même, viens-je de violer l'espace de la parole tel qu'il est si bien convenu par notre contrat de lecture ? Je me suis pourtant contrainte à faire attention à votre inexistence jusqu'à maintenant. Que je vous ai, avec circonspection, bien implicité tout au long du récit, moi qui ne cesse pourtant de vous conter toute cette histoire ! Voilà, c'est fait, je m'enfonce allègrement. Postmodernité quand tu nous tiens... Bon, d'accord ! Faisons semblant que je n'ai pas écrit cet horrible pronom, le « vous », là, ni émis ce mot aussi improbable qu'inconvenant de... Quoi déjà ? Ah ! Oui ! « Lecteur » (*TS*, 118).

Ce passage illustre on ne peut mieux l'application de ce principe grossissant de la stylisation parodique. Dans ce cas-ci, le grossissement emprunte à un procédé stylistique non loin de la prétérition, d'après lequel la narratrice révèle sa considération à l'égard d'un lecteur qu'elle fait pourtant mine de vouloir taire.

Ces représentations autoriales et lectoriales mettent en valeur l'autoréférentialité du discours littéraire. Elles rappellent l'existence derrière toute cette mise en scène d'un auteur en chair et en os et d'un lecteur du même acabit. Il arrive qu'elles annoncent des dispositifs de monstration concomitants, qu'elles motivent un point de vue renouvelé sur les structures signifiantes de l'œuvre dès lors qu'elles permettent de poser l'hypothèse métafictionnelle. Sur le plan de la diégèse par exemple, le récit met en œuvre plusieurs stratégies de dévoilement à l'aide desquelles il montre sa nature construite de récit. La réflexivité touche alors au statut fictionnel de l'énoncé, comme dans cet incipit de *Le voyageur à six roues* (1991) où les agents

de police Carpaccio et Allard reçoivent le manuscrit de Bernard F. Cossette par l'intermédiaire de son agent. Mort quelque temps auparavant dans une toilette chimique balancée au fond du Grand Canyon, Cossette a laissé selon son éditeur des indices sur les circonstances de sa mort dans le manuscrit qu'il leur envoie. S'avançant vers la pile de feuilles gribouillées, Allard remarque aussitôt pour Carpaccio : « "Roman." C'est un roman. Penses-tu qu'on va se farcir ça juste parce qu'un éditeur pense que c'est vrai, ce qu'on trouve dans les romans ?<sup>14</sup> » En dépit de ses réserves, Allard lit bel et bien l'ouvrage en question, qui n'est autre que le récit éminemment fictif des mésaventures de Cossette à travers les États-Unis, celui de *Le voyageur à six roues*, façon détournée de proclamer la haute teneur en fiction du roman de Barcelo. L'écriture spéculaire accorde une grande place aux procédés de reduplication, qui désignent ce rapport de similitude entre un fragment et l'œuvre qui le contient<sup>15</sup>. On verra que la rédaction d'un roman dans *Document 1* (2012), celle d'une pièce de théâtre dans *Vers l'est* (2009) ou encore, accessoirement, la tenue d'un journal de voyage dans *Toutes mes solitudes !* (2012) portent toutes à conséquence quant à l'interprétation, puisque chaque fois l'activité scripturaire pousse à réfléchir sur les liens entre le microcosme et le macrocosme, entre une donnée réflexive localisée et la structure d'ensemble du roman. C'est d'ailleurs à l'aune de significations nouvelles qu'elle permet de découvrir dans l'économie symbolique du roman qu'est jugée la pertinence d'une telle donnée.

Les motifs et figurations, quant à eux, condensent en un signe la pratique signifiante dans laquelle ils s'inscrivent et qu'à la fois ils génèrent. Je pense, entre autres, aux personnages secondaires de la tétralogie des *Aventures de Benjamin Tardif* (1989-2003), soit à Soutinelle Case, la mulâtresse muse que le héros éponyme rencontre lors de *Nulle part au Texas* (1989), et à Justin Case, ancien ranger du Texas et frère de Soutinelle, aussi blanc pourtant que les sables de l'Arizona. Sur le plan phonétique, leurs noms ont de quoi évoquer

<sup>14</sup> François Barcelo, *Le voyageur à six roues*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2003, p. 9.

<sup>15</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 51.

ce rôle secondaire et néanmoins crucial qui leur est dévolu dans le développement – ou les attermoissements – de l'intrigue : Soutinelle est bel et bien un personnage de « soutien », tandis que Justin Case, support narratif destiné à réorienter l'action, intervient dans le récit « juste en cas ». Dans *Road tripes* (2012), du romancier français Sébastien Gendron, c'est le McGuffin, le leitmotiv obsédant que la fiction martèle pour référer à elle-même. À tous moments, Vincent et Carell, les fugitifs, formulent cette curieuse expression après que Vincent en ait d'abord précisé le sens :

– Faut qu'on se trouve un McGuffin, maintenant. – Ouais. Évidemment, je m'attendais à ce qu'il beugle son « Hein ?! » habituel, du coup, ça m'a coupé mon effet. – Tu sais ce que c'est un McGuffin, gros malin ? – Un quoi ? – Un McGuffin, tu ne vas jamais au cinéma, Carell ? Un McGuffin, on en trouve dans les films. C'est un truc, un but, une quête qui détermine tout le scénario. Les protagonistes sont lancés à la recherche de ce McGuffin, et tout ce qui leur arrive, c'est à cause de ce McGuffin, tu comprends ?<sup>16</sup>

Concept cher à Alfred Hitchcock et aux artisans du film noir notamment, le McGuffin est le moteur de l'action, un prétexte pour raconter une bonne histoire qui souvent fait d'ailleurs l'impasse sur ce qui advient dudit McGuffin. Ce motif étant lié de près à la composition scénaristique, les enseignements de Vincent s'entendent donc à double sens. Car c'est là une façon pour le narrateur de dire son appartenance à la fiction, son besoin de trouver un but afin de faire avancer le récit qui repose sur ses épaules. Par l'entremise de la répétition que Michael Riffaterre identifie comme l'un des dispositifs préférentiels de la parodicité, la lentille grossissante dirigera son effet sur ce McGuffin tout au long de la cavale<sup>17</sup>.

Il arrive, et c'est d'ailleurs le cas dans *Road tripes*, que ces indices ponctuels d'une subtilité relative s'adjoignent des figures de style plus conséquentes, telle la métaphore filée métafictionnelle. Les auteurs de métafictions sont en effet friands de tropes qui traduisent un rapport métonymique au récit global. À ce propos, les milieux du cinéma ou des médias télévisuels posent mieux qu'aucun autre la question de la représentation de la réalité par la

<sup>16</sup> Sébastien Gendron, *Road tripes*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 103-104.

<sup>17</sup> Michael Riffaterre, « Parodie et répétition », textes rassemblés et édités par Groupar, *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 87-94.

fiction. Ces préoccupations se manifestent dans des romans de la route aussi variés que *Pas tout à fait en Californie* (1992), *Autoroute* (1999) ou *Attends-moi* (2015), et ne sont pas étrangères à la diffusion des thèses de Jean Baudrillard et d'Umberto Eco sur l'hyperréalité. Je résumerai leur argumentaire lors de mes analyses de *Toutes mes solitudes !*, mais il m'apparaît essentiel de souligner que ce n'est pas un hasard si plusieurs parodies routières traitent des liens entre le cinéma et la fiction, entre l'image et le réel. Voilà en effet autant de façons de disqualifier d'emblée cette volonté de « faire » vrai, de « faire » réel, puisque en dernière analyse, le constat émis par ces fictions hyperréelles est celui d'une réalité elle-même recouverte d'un vernis plus ou moins transparent de fiction. En filant la métaphore du faux-semblant par le biais de références faites aux médias, à la publicité ou au cinéma, ces œuvres montrent bien que ce que l'on tient pour la réalité est toujours une *vision* de la réalité. En cela, l'esthétisation obligée de toute mise en récit correspond à cet écran cinématographique qui médiatise le réel. Est-ce pour cette raison qu'une quantité non négligeable de romans de la route, sur leur quatrième de couverture, continuent de s'identifier au *road movie* ? Toujours est-il que certains auteurs plus que d'autres jouent la carte de l'allégorie filmique, Sébastien Gendron en tête, qui va jusqu'à ajouter à la fin de *Road Tripes* un générique contenant les noms de conseillers techniques inexistants ainsi qu'une « playlist » des chansons « entendues » durant la fuite de Vincent et Carell.

Ces considérations métafictionnelles trouvent un prolongement stratégique dans les divers modes de mise en abyme du *code*, à travers lesquels le texte se conçoit comme le résultat d'une composition, d'un assemblage, et le langage se donne à voir dans sa matérialité<sup>18</sup>. Janet Paterson énumère, parmi les indices de ce troisième type de réflexivité, le recours massif à l'intertextualité, le foisonnement d'un champ lexical de la création ou de la fiction, le travail ludique sur le signifiant – contrepèterie, calembour, jeux de mots, etc. – ou

<sup>18</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 121.

encore l'élaboration de structures de surformalisation. Dans tous ces cas, l'enflure et la distorsion font apparaître l'effet de parodicité qui doit, pour être repéré, présenter une accumulation significative. La mise en abyme du *code* est peut-être pour cela plus complémentaire que prioritaire, à tout le moins pour le cas précis de la parodie métafictionnelle. Plus faciles à repérer, ces signaux fournissent néanmoins un bon point de départ à qui désire creuser l'hypothèse métafictionnelle, plus encore l'hypothèse de la parodie métafictionnelle.

Enfin, une déstabilisation marquée des conventions de la vraisemblance ayant trait à l'une ou l'autre des catégories narratives du temps, de l'espace, de la logique de l'intrigue ou des personnages, contribue à ébranler le pacte mimétique et à percevoir derrière le texte les traces d'une fabrication bien orchestrée. Quand, dans *Le gang de la clé à molette* (1975), entre deux courses-poursuites à travers Painted Desert ou la forêt nationale de Kaibab, Edward Abbey sert en prime la descente en rappel d'une Jeep à l'aide d'un treuil au fond d'un ravin, le moins qu'on puisse dire est qu'il ne se laisse pas intimider par les frontières de la vraisemblance. La même rigueur élastique à l'égard du réel vaut pour François Jobin (2017), lorsque son personnage de Zacharie Desforges rencontre, au cours de sa descente en auto-stop des États-Unis vers le Mexique, toute une troupe de nains suédois massée dans un autobus aux bariolages psychédéliques. L'exagération, l'incongruité, l'excès sont des procédés non seulement essentiels à la parodicité métafictionnelle, mais aussi à la parodicité routière.

## **5.2. Détourner et amplifier : la parodie routière et la stylisation des procédés mécanisés**

Un homme part de Montréal avec pour seul bagage un sac à dos rempli d'exemplaires de son dernier roman. Ni argent ni nourriture n'encombrent son paquetage, sinon quelques amandes qu'il garde en renfort. En route, les ventes de son livre devraient suffire à lui procurer la pitance quotidienne dont il a besoin pour sa traversée du Canada, puisqu'il se dirige vers Vancouver, où il doit accorder une entrevue pour mousser les ventes de son

ouvrage. À Hull cependant, il s'écarte sur les chemins secondaires, tourne en rond quelques temps et se mesure à l'impétueux vent de mars, plus coupant qu'il ne l'aurait cru. Après vingt-quatre heures à peine de déambulations d'une monotonie monacale, l'homme, qui affiche la nonchalance tranquille du voyageur parodique, souhaite pimenter son parcours. Il met donc de côté son mélange du randonneur et s'envoie, dans le seul but de tromper son ennui, un comprimé d'amphétamines. Or, aussitôt électrisé par l'effet de la drogue, le routard fait demi-tour avant de sauter à bord du premier bus en partance pour Montréal : débarquement tous, la traversée en auto-stop n'aura jamais lieu, quelques pages suffisent à en sceller l'issue aussi décevante qu'inattendue.

*Les écureuils sont des sans-abri* (2011) de Simon Girard excelle à résilier les termes de son contrat de lecture. Lorsque le voyage ne se boucle pas de manière subreptice par manque de volonté de la part du narrateur, il s'étire sans que rien ne se passe de ce qui pouvait être prévu. Ainsi de cet autre trajet d'autobus de l'Anse-à-Beaufils jusqu'à Montréal, au cours duquel le personnage jette des œillades intéressées à une séduisante Française en s'imaginant mille scénarios torrides. Mais encore une fois, Girard joue l'aguicheur; ce qui annonçait un récit de transports amoureux tombe à plat comme un pneu crève, lorsque la femme, complètement indifférente aux offensives de charmes déployées, s'endort bien profondément à l'issue du chapitre. En prenant constamment les attentes de son lecteur à rebrousse-poil, Girard le force par conséquent à reconnaître la nature conventionnelle de ses attentes. Et j'incline à croire Tzvetan Todorov quand il affirme que ce sont les œuvres les moins conventionnelles qui permettent le mieux de réfléchir à la conventionalité, étant donné que toute transgression d'une loi met simultanément en relief la loi transgressée<sup>19</sup>. À tout le moins ces œuvres dites transgressives offrent-elles accès à une prise directe, parce que grossie, sur les traits sédimentés et agissants de la généricité.

---

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 45.



Cette forme de dénudation du procédé a pour effet de créer de l'entropie au sein de la mécanique bien huilée de la convention. En distordant les effets de généricité normalement attendus et en les redynamisant du même coup, elle fonctionne comme une « mécanique de la débâcle<sup>20</sup> » tout ce qui a de plus rénovatrice. Dans les exemples précédents, le trait de généricité concerne la fabula, comme si le romancier persistait à mettre des bâtons dans les roues de l'intrigue à laquelle on aurait été en droit de s'attendre, et cela en vertu cette fois de *conventions de tradition*. Or, c'est moins le grossissement que le gauchissement qui dans ce cas-ci dévoile l'écart à la convention attendue; c'est moins, pour le dire autrement, l'excès que le retrait qui provoque le comique. On pourrait à la rigueur admettre que le grossissement agit par un effet de retour, comme une conséquence du gauchissement. Toujours est-il que détournement et amplification, l'intertitre ci-dessus l'annonçait, sont les deux principaux registres que la stylisation parodique mobilise afin de mettre à nu le procédé mécanisé.

La question se pose maintenant de savoir quels sont, dans le roman de la route, les principaux ancrages des effets de parodicité, quels sont les procédés mécanisés les plus susceptibles d'être passés sous l'une des deux lentilles – grossissante, déformante – de la stylisation comique. Tout embrayeur de généricité peut être à un moment ou à un autre parasité par la parodicité. Cela peut affecter le moyen de transport, un point sur lequel les auteurs ont rivalisé d'inventivité; vers la toute fin de *La balade des tordus* (2006) par exemple, Spartacus se pavane à bord d'un épandeur à abrasif; dans *Not fade away* (1987), Jim Dodge présente les errances de George Gastin, un conducteur de dépanneuse californien sommé d'escorter une Cadillac Eldorado vers le Texas; quant à Alvin Straight, le protagoniste de *The Straight Story* (1999), celui-ci part de l'Iowa sur une tondeuse à pelouse dans le but de retrouver son frère dans le Wisconsin. Le concept de parodicité paraît d'autant plus avisé pour *The Straight Story* que, hormis ce détail du moyen de locomotion qui relève d'une incongruité

---

<sup>20</sup> Janice Best, « Dégradation et génération du récit. Entropie et chronotopes littéraires », *Poétique*, n° 84, 1990, p. 484.

comique, le film contemplatif et troué de silences de David Lynch, fidèle à la fabula d'une quête essentiellement construite sur le topos de la rencontre, est d'un sérieux inentamable.

En ce qui concerne plus précisément les actions, la parodicité tend, on ne s'en surprendra guère, à cibler les points sensibles de la fabula. Elle travaille surtout les motifs et mobiles de l'action intentionnelle, les topoï en général et ceux de sortie de route en particulier. Globalement, il résulte de ce type de parodicité axé sur l'action – témoin l'œuvre de Girard – ce que je qualifierais de romans de l'antivoyage ou du non-voyage, dont l'équilibre réside sur une mise en tension accrue de principes antagonistes tels que mouvement/stase, aventure/attente, progression/régression, etc. Mis à part *Document 1* sur lequel je reviendrai, le roman de la route québécois ne présente pas de meilleur modèle de tergiversations parodiques que la suite des *Aventures de Benjamin Tardif* (1989-2001), qui porte sans contredit l'art de tourner en rond à un rare niveau. Chacun des tomes de cette série recourt à une ouverture sur les chapeaux de roues. Chaque incipit, conçu *in media res*, présente Benjamin Tardif roulant paisiblement sur la route, selon une exposition des plus classiques. Or, dans tous les cas, cet élan est aussitôt freiné par un événement soudain, qu'il s'agisse du vol de la fourgonnette – le « Wasfoolia » – de Tardif (*Nulle part au Texas*), de son enlèvement dans un gigantesque trou de boue (*Ailleurs en Arizona*), d'un bris mécanique (*Pas tout à fait en Californie*) ou d'une infranchissable tempête de neige (*Route barrée en Montérégie*). Si ces quatre romans débutent donc systématiquement par le topos d'ouverture sur les chapeaux de roues, c'est pour mieux le subvertir et mettre le voyage entre parenthèses. Ce faisant, Barcelo illustre bien la dynamique de renouvellement parodique. Car à force d'employer ce stratagème, il finit par mécaniser de nouveaux procédés, de nouveaux topoï d'ouverture servant d'anti-modèles aux topoï usagés.

Les parodies routières qu'a rédigées l'ex-publicitaire reposent ainsi sur une série de mesures destinées à sortir Tardif d'une situation initiale qui empêche son voyage d'aller bon

train. Se produit toutefois invariablement le contraire de l'effet escompté, en sorte que non seulement l'équipée ne peut reprendre son cours, sinon à la toute fin, mais qu'en plus le capitaine du Wasfoolia s'embourbe continuellement davantage. En résumé, lire Barcelo, c'est voir à l'œuvre ce principe des sables mouvants appliqué au récit : plus ses personnages se démènent pour se dépêtrer, plus ils s'enlisent. Certains dialogues consolident magnifiquement cette impression de piétinement de l'intrigue. Qu'on écoute donc, avant d'aller plus loin, Benjamin Tardif se livrer à une conversation à trois avec Soutinelle Case, unilingue anglophone, et Anita Bolduc, une Québécoise francophone installée parmi les hauts-plateaux de l'Arizona où s'échoue l'écrivain :

Soutinelle : *What does she say ?*

Anita Bolduc : Qu'est-ce qu'elle dit ?

Benjamin : Elle dit : « Qu'est-ce qu'elle dit ? »

Soutinelle : *And now, what does she say ?*

Benjamin : *She just says : « What does she say ? »*

Anita Bolduc : Et puis là ?

Benjamin : Elle veut seulement savoir ce que vous avez dit

Anita Bolduc : Et qu'est-ce que vous lui avez dit ?

Benjamin : Que vous vouliez savoir ce qu'elle avait dit<sup>21</sup>.

La truculence de ce dialogue traduit bien la façon de faire de Barcelo, particulièrement habile avec la parodicité et le comique de répétition, qu'ils opèrent à l'échelle de la micro ou de la macrostructure. La remarque vaut d'ailleurs pour *Le voyageur à six roues*, récit construit sur la réitération du topos du bris mécanique, c'est-à-dire sur une succession de crevaisons suspectes que la personnalité paranoïaque de Bernard F. Cossette montera en épingle jusqu'à devenir complètement fou. En contrefaisant ou surexploitant les topos narratifs les plus courants, en introduisant sans cesse des digressions dans le récit, voire en construisant son récit sur un ensemble de digressions qui relèguent à l'arrière-plan le développement linéaire du parcours routier, François Barcelo est passé maître dans l'art de parodier les différentes modalités narratives de l'action routière.

<sup>21</sup> François Barcelo, *Ailleurs en Arizona*, Montréal, Libre expression, 1991, p. 26.

Quant à la parodicité affectée aux personnages, elle mise la plupart du temps sur une lentille grossissante : tout ce que sont les protagonistes de parodie, ils le sont en général beaucoup, d'où le sort favorable que celle-ci réserve à l'excentricité. Parmi les aspects touchés par la parodicité figurent les noms, prénoms ou surnoms. Un figurant tel que Dean Moriarty II, tout comme son acolyte Faux Indien de *Oh, Miami, Miami, Miami* (1973) de Victor-Lévy Beaulieu, ne sauraient mieux relever cette intrusion nominale de la parodicité. Tous deux affichent en effet leur statut de réplique, parodiant d'emblée les conventions de la mimésis et jouant ainsi sur le tableau de la parodie métafictionnelle. Tous deux surlignent également leur identification à la parodie routière : le premier en grossissant l'un des noms les plus connus du genre – Dean Moriarty – avec l'ajout d'un « II »; le second en donnant du guide initiateur amérindien, un acteur générique important croisé chez Hamelin et Pésémapéo Bordeleau, une image minée par la lubricité et la pédérastie. Ces derniers aspects concernent toutefois les caractères du personnage parodique, eux aussi grossis et grossiers, proches de la caricature.

Bouffons, cinglés et excessifs ont une place de choix dans la parodie routière. Et même quand l'exubérance concerne le manque, comme chez Tess et Jude que j'aurai bientôt le loisir de présenter, c'est encore le trop-plein que l'on retient. Ainsi, les deux antihéros de François Blais ne sont pas de simples fainéants; ils forment le couple le plus indolent de Grand-Mère et peut-être même de la fiction québécoise, l'exact contraire du routard aventurier. Cette poétique de l'excès s'insinue tant dans les figures génériques que dans les acteurs et figures thématiques, tant dans le portrait physique, perméable lui aussi à l'invasion du grotesque, que dans la définition psychologique des personnages. Curiosité clinique consignée dans *Même les cow-girls ont du vague à l'âme* (1993) de Tom Robbins, Sissy Hankshaw s'est par exemple vue dotée à sa naissance de deux pouces hypertrophiés, pendant physiologique d'une prédestination psychologique à prendre le large, sur le pouce cela va de

soi. Parce qu'elle grossit les caractères individuels, la parodicité réserve aussi au couple dépareillé de quoi accentuer les différences interindividuelles ou, le cas échéant, les traits communs du couple alter ego.

Les répercussions de la parodicité sur ces conventions génériques n'en paraissent que plus évidentes. On sait maintenant que le couple dépareillé est une convention narrative qui consiste à apparier, le temps d'un voyage sur la route et parfois au-delà, deux personnages au tempérament divergent. Ce procédé mécanisé se prête d'autant mieux au discours parodique qu'il est, selon Denise Jardon, le lieu parfait des mésalliances loufoques<sup>22</sup>. C'est également l'avis de Wendy Zierler, pour qui le « *road movie comedy* » assoit son potentiel humoristique sur l'interaction d'un duo formé d'un personnage idiot ou crédule (*foolish or gullible*) et d'un autre qui semble au premier abord plus intelligent (*savvier*). Puis, au fil de la traversée routière, leur fréquentation mutuelle fait ressortir les contradictions et contrastes de ces personnalités de façon à créer des effets comiques<sup>23</sup>. Le couple – ou trio, quatuor, etc. – dépareillé facilite ainsi de nombreux procédés humoristiques, favorise les quiproquos et les revirements de situation.

Ponctué de scènes dignes d'une anthologie routière, *Le gang de la clef à molette* compte sur un bel assortiment de personnalités baroques. Il y a d'abord le Doc Sarvis, médecin de profession dit le mécène de la vengeance, et sa jeune amante Bonnie Abzug, une hippie rêveuse flottant d'ordinaire parmi les hautes sphères de son empyrée cannabique. À l'occasion d'une expédition sur le Colorado, le couple fait ensuite la rencontre de Seldom Seen Smith, mormon polygame de l'Utah, et de George W. Hayduke, un vétéran revenu légèrement perturbé du Viêt-Nam, semant derrière lui, tel un petit poucet égaré, ses éternelles canettes de Schlitz qu'il écluse d'un seul coup de poignet. Au cours de l'un de ces

<sup>22</sup> Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Louvain-la-neuve, DeBoeck Duculot, 1995, p. 188.

<sup>23</sup> Wendy Zierler, « Fools on the American Road : "Gimpel the Fool", *The Frisco Kid*, and *Forrest Gump* », dans Gordon E. Slethaug et Stacilee Ford (dir.), *Hit the Road, Jack. Essays on the Culture of the American Road*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 216.

dialogues nerveux qui émaillent le roman-culte d'Edward Abbey, l'équipage convient de former une cellule d'éco-terroristes destinée à freiner la mainmise grandissante du développement technologique sur le désert. Dès lors, routes, panneaux, rails, machinerie industrielle, tout pète, craque, se coupe et détraque sur leur passage. Et plusieurs scènes sont bien sûr propices à la confrontation, surtout que Hayduke est un modèle sans égal en matière de goujaterie et qu'Abzug, portée par la vague de libération de la parole féminine et contre-culturelle, a perdu ce réflexe séculaire de l'obéissance silencieuse.

Avec son air renfrogné et sa mentalité primitive à l'égard de la femme, Hayduke semble parfois mieux adapté au mode de vie des troglodytes d'un siècle obscur qu'à celui des années 1970. Boris Tomachevski écrivait à ce propos que les procédés – comme les idées – archaïques paraissent encore plus dépassés lorsqu'ils persistent aux côtés de procédés récents, qu'ils produisent par contraste un effet de « survivance importune [...], comme un corps mort parmi les êtres vivants<sup>24</sup> ». On peut retenir de Tomachevski cette idée d'étrangeté comique provoquée par un élément qui détonne dans son environnement immédiat, qu'il soit le résultat d'un anachronisme, comme tend à le suggérer le poéticien, ou le fruit de ce que je propose de nommer « anatopisme ». L'anatopisme donne un équivalent spatial à l'anachronisme : il qualifie une confusion liée à l'espace et crée en cela une impression de dépaysement inusité. La valeur de ce néologisme est proche de ce que recouvre la transdiégétisation chez Gérard Genette, laquelle se résume à un phénomène de transposition du cadre spatio-temporel d'un récit dans un univers diégétique second<sup>25</sup>. Cependant, cette forme de réécriture ne revêt chez Genette aucune fonction comique particulière, en plus de limiter son application au récit. L'anatopisme n'est pas non plus étranger à l'un des deux principaux procédés parodiques – l'autre étant l'inversion – selon Linda Hutcheon, soit la transcontextualisation. Cette dernière opération consiste à introduire dans un nouveau

<sup>24</sup> Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 304.

<sup>25</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 343.

contexte les éléments issus d'un contexte premier. Plus souple, le terme « contexte » accepte des emprunts variés. Peut en effet être « transcontextualisé » tout discours codifié, qu'il se rattache à un genre littéraire, à l'œuvre d'un artiste ou à une période donnée<sup>26</sup>. Ce concept définit néanmoins une opération, tandis que l'anatopisme qualifie, avec l'anachronisme, le résultat possible et possiblement comique de cette opération.

Des anatopismes font régulièrement surface dans les passages de *Road tripes* qui réfèrent explicitement à la tradition du western américain, bien que le récit se déroule entre Bordeaux et Montélimar, en France. Ainsi de ce restaurant nommé « Le Saloon », un bistrot de province converti en ranch pastoral, « sorti tout droit de la tête d'un type qui devait rêver chaque nuit des États-Unis sans y avoir jamais mis les pieds<sup>27</sup> ». Plus loin, Carell et Vincent se réfugient dans une carrière désaffectée de la Drôme, « tels deux cow-boys solitaires perdus dans les replis crayeux de ce Monument Valley de fortune<sup>28</sup> ». Plaqués tels quels dans le contexte de la France périurbaine, les codes d'un imaginaire géographiquement circonscrit à l'Ouest américain détonnent, tant les deux types d'espace ne concordent pas du tout en réalité. Le même genre de procédé est employé dans le *road movie* français *West Coast* (2016) de Benjamin Weill. Cette fois, c'est toute la sous-culture du *gangsta rap* américain, avec sa violence et sa misogynie outrancière, qui est endossée sans aucune distance critique par de jeunes adolescents puceaux et acnéiques du sud de la Bretagne. Ces pâles caricatures des Tupac Shakur, Ol' Dirty Bastard et consorts déchaînent alors les quolibets de leurs compagnons de classe tout en arrachant de francs sourires au spectateur. Dans ce cas-ci, l'anatopisme résulte de l'adoption de codes culturels issus d'un milieu social spécifique – gangs de rue de Los Angeles (*West Coast*) – par des jeunes évoluant dans un cadre bien différent, soit la campagne bretonne. La superposition d'un espace sur un autre tout à fait

<sup>26</sup> Dans Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 82.

<sup>27</sup> Sébastien Gendron, *op. cit.*, p. 171.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 194.



dissemblable et la transposition d'un personnage dans un milieu social auquel il est étranger sont les deux principales sources d'anatopisme.

Évidemment, le clichage joue à plein dans ce type de stylisation parodique qui s'attache aux détails les plus significatifs et les plus facilement reconnaissables. On pourra voir dans la suite de ce chapitre d'autres cas où, au contraire, la parodicité spatiale efface les caractéristiques distinctives des lieux pour n'en conserver que des généralités. Je propose maintenant de clore avec les prochaines pages mon parcours analytique du roman de la route québécois, et ce, en abordant trois parodies routières parues entre 2009 et 2012. J'observerai plus précisément le traitement parodique qu'elles réservent à quelques-unes des conventions fondatrices, mais aussi aux conventions de tradition que j'ai pu mettre en évidence jusqu'à présent, dans ce chapitre ainsi que dans l'ensemble de la thèse. Une parodie de cavale sera d'abord scrutée avec *Vers l'Est* (2009) de Mathieu Handfield, puis suivront celles de la déroute et de la quête, avec *Document 1* (2012) de François Blais et *Toutes mes solitudes !* (2012) de Marie-Christine Lemieux-Couture.

### **5.3. Fausses routes. *Vers l'Est* sens dessus dessous de Mathieu Handfield**

Dans *Vers l'est*, Mathieu Handfield procède sans cesse à l'interférence entre réalité et fiction du récit, en plus de montrer une belle maîtrise des codes du roman noir qu'il plaque sur le roman de la route par une sorte de jeu de rôles tout à fait singulier. L'humour potache et la facture d'ensemble résolument « absurde », telle que l'annonce la notule introductive à la réédition de 2015, font de ce roman marqué par une poétique de la surconscience générique et fictionnelle un représentant parodique de la cavale qui oscille entre distorsion et fidélité aux conventions génériques. L'histoire se résume simplement. Les personnages principaux se nomment Hauteville, Paul Moreau et Yves Normandin, trois hommes errants qu'a priori tout sépare : le premier est un criminel en fuite; le second, un malade incurable; le dernier, un

enseignant de théâtre cardiaque et inhibé qui peine à écrire sa pièce de fin d'année. Ils seront rassemblés par les lois du hasard et s'uniront afin de retrouver, sur les indications de Rodriguez, un insolite chaman visionnaire, la demeure du Quatrième Médent, quelque part vers l'est où chacun d'eux trouvera une solution à ses problèmes respectifs. Malgré tout ce qu'il comporte de raccourcis, ce résumé laisse aisément percevoir la fabula de la quête, qui oriente la course du récit par un mouvement centripète : les protagonistes recherchent un lieu, leur McGuffin en quelque sorte, et sont attirés par lui. Mais il subit aussi, par la présence de Hauteville, les forces centrifuges d'un espace à fuir en raison d'un crime et correspond dans cette perspective à la fabula de la cavale.

*Vers l'est* est néanmoins une entreprise qui dépasse la simple volonté d'adhérer à une tradition romanesque. Car ses routes sont parsemées de chausse-trappes et d'indications destinées à dérouter le lecteur. Le jeune romancier prend donc un malin plaisir à gauchir ou surdéterminer les procédés mécanisés du genre, plus précisément les conventions qui ont trait à la construction des personnages et à la représentation de l'espace, alors que celles de l'action restent assez scrupuleusement respectées. Il est en plus, chose moins soupçonnée, un mécanicien hors-pair et un effeuilleur décomplexé : bricoler les rouages de la fiction, mettre à nu l'artifice mimétique sont quelques-unes de ses manies qui ont laissé des traces tout au long du roman. Handfield, comme plusieurs auteurs de parodies routières, conduit ainsi son roman sur de fausses routes et, en bon exhibitionniste, ne se gêne pas pour le signaler avec ostentation.

### 5.3.1. Le truand, le moribond et l'angoissé : « couple » dépareillé II

Les parodies de la cavale ont elles aussi eu droit à leur lot de couples dépareillés. J'ai déjà cité à ce propos le quatuor haut en couleurs de *Le gang de la clé à molette*. Mais c'est probablement à l'occasion de *Vie sans suite* (1997), une parodie de la cavale signée Barcelo et

possiblement inspirée de *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, que l'audace est portée à son comble par la réunion des plus antithétiques personnages : François, un assassin pédophile, et Élisabeth, une fillette de six ans... Difficile, peut-on penser, de faire mieux – ou pire, c'est selon – en fait de discordance. S'il ne peut prétendre rivaliser avec le clinquant d'un Barcelo, Handfield maîtrise à plusieurs occasions son art très peu subtil pour la provocation. Règle générale, la subtilité est d'ailleurs étrangère aux auteurs de parodie. Après tout, entre le couple dépareillé que présente le roman de la route « classique » et celui qu'exploite son pendant parodique, on sait maintenant que la différence majeure réside dans une distanciation de la norme par l'excès.

Le trio de *Vers l'est* défie à sa façon les lois de la probabilité. Vers la fin du roman, Hauteville résume bien l'esprit de cette burlesque odyssée vers le levant : « Il fallait admettre qu'être assis dans une voiture datant de l'époque des costumes de bain à manches longues au beau milieu d'une tempête avec Paul en train de crever sur le siège arrière et un cardiaque au volant ne lui apparaissait pas comme l'expédition du siècle » (VE, 147-148). Un mourant, un cardiaque, une vieille guimbarde poussive et crachotante : le compte est déjà complet que l'on n'a même pas considéré Hauteville lui-même, qui vient parachever le portrait atypique de cet équipage bancal. L'entrée en matière *ex abrupto* de *Vers l'est* focalise d'ailleurs l'attention sur son parcours en auto-stop, au moment où, valise au poignet, celui-ci tente sa chance sur le bas-côté d'une route anonyme. Une BMW orange brûlé s'arrête, le recueille et poursuit tranquillement son chemin avant de frapper un chien égaré. Après cet incident, les événements se troublent pour lui, qui sommeillait sur le siège passager. La tête flottant toujours dans un demi-sommeil ouaté, il rejoint le conducteur à côté de la voiture et, sans véritable motif valable, l'exécute froidement : « Il n'avait pas fait de bruit. S'était effondré sur l'asphalte brûlant comme une guenille, à côté du chien. Je l'avais traîné jusqu'au coffre. La pelle à côté de moi, sur le siège passager, était devenue ma compagne de route » (VE, 11).

S'agit-il d'un mauvais rêve ou de la réalité ? L'histoire laisse planer le doute, car à son réveil pour le moins brutal, l'autostoppeur est alité dans une chambre d'hôpital, sans souvenirs précis. Qu'est-il arrivé durant cet étrange épisode de narcolepsie ? Le propriétaire de la BMW est-il toujours en vie ? Cette ouverture sur les chapeaux de roues donnera le ton au roman en provoquant la fuite précipitée de Hauteville, qui quitte aussitôt l'hôpital sans demander son reste.

Au moment où il s'apprête à voler une voiture pour débiter sa cavale, Hauteville fait la rencontre de Paul Moreau. Homme à la soixantaine bien trempée, ce dernier surprend le fugitif en flagrant délit. Mais alors que la situation inclinait à la réprimande, Moreau lui impose plutôt son compagnonnage et insiste pour le conduire (*VE*, 19). Ils empruntent donc ensemble la route vers l'est, à bord de cette automobile alanguie au moteur « fatigué » (*VE*, 28). On apprendra plus tard qu'elle est à l'image de son propriétaire, qu'elle se meurt lentement, mais sûrement, car sous son apparente vitalité, Moreau souffre d'un cancer généralisé et s'il prend la route, c'est dans le but d'effectuer l'« ultime » voyage. Pour une raison fort simple, les romanciers recourent régulièrement aux antiques pétoires hypothéquées et laissent les rutilants modèles à leur salle de montre; c'est que celles-ci génèrent une collection virtuelle d'aventures et de possibilités narratives, tant et si bien que les impondérables du voyage demeurent, dans le roman de la route, des éléments de généricité on ne peut plus prévisibles.

La voiture bleu métallique de Moreau va quant à elle s'échouer aux confins du monde civilisé, près du repaire de Rodriguez sur qui je reviendrai sous peu, où les nouveaux acolytes rencontrent le chaînon manquant de leur trio dépareillé, à savoir Yves Normandin : « Un homme bedonnant au regard anxieux et au visage rouge sortit de la voiture. Il portait une moustache [...] et son front s'était fait dégarnir par la calvitie. Il marcha maladroitement vers la roulotte en se massant le bras gauche et frappa à la porte » (*VE*, 64). Avec sa dégain

vaguement bovine, sa maladresse accusée et les traits grossiers d'un physique à l'avenant, Normandin traîne avec lui les séquelles d'une infortune congénitale intrinsèquement comique. Comme l'a remarqué Henri Bergson, la comédie raffole depuis toujours des personnages typés qui tendent à matérialiser un trait de caractère précis<sup>29</sup>. Le tartuffe, l'avare, le misanthrope, sont d'ailleurs quelques-uns des types retenus par la postérité. Ce qu'il nomme le « comique de caractère<sup>30</sup> » provient selon lui d'une impression de mécanique programmant les mouvements et réactions d'un personnage.

Normandin, lui, est d'un naturel anxieux. Il mène une vie réglée au quart de tour et tout événement le faisant déroger à sa routine le déstabilise foncièrement. En fait, l'angoissé est ni plus ni moins qu'un calque négatif de l'aventurier intrépide. Qu'on le suppose maintenant avoir à subir la compagnie d'un présumé meurtrier et l'on imagine sans peine que cela puisse suffire à ce qu'il s'emballe et libère les plus convulsifs accès d'angoisse : « Ça y est, se dit Normandin, c'est maintenant qu'il me découpe. Hauteville appuya son front sur le volant et pris plusieurs inspirations profondes. C'est son rituel, pensa[-t-il], il fait ça et après il va sortir sa machette. Des sueurs froides montaient dans son dos » (VE, 135). Ce genre de scène pour lequel Handfield montre une prédilection est fondé sur la persistance d'un quiproquo. Parce qu'il perçoit Hauteville comme un assassin sociopathe, Normandin lui attribue des pensées qui ne cadrent pas avec ses réels desseins. Pour un anxieux chronique comme lui, ces interprétations erronées donnent alors lieu à des débordements conjecturaux, à un certain effet boule de neige, dirait Bergson, où se loge un des effets comiques de la parodie<sup>31</sup>.

Mais il y a plus. Normandin est également un comédien de formation, recyclé en professeur d'art dramatique. En mal d'inspiration, il doit pourtant, comme à tous les ans,

<sup>29</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 114.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 61.

monter une pièce de théâtre pour l'école secondaire où il enseigne, information cruciale pour quiconque est familier avec le roman de la route métafictionnel et plus encore avec son équivalent humoristique, l'auto-parodie. Comme les nombreux personnages de routards écrivains, Normandin est un embrayeur de lecture métafictionnelle. Cela explique pourquoi ses tribulations tragi-comiques en compagnie de Hauteville et Moreau lui donnent la substance tant espérée pour sa pièce de fin d'année. On apprend effectivement, lors de la clôture du roman, que le professeur a adapté ses histoires vécues durant *Vers l'est* en les baptisant, pour les besoins de la scène, *Les aventures improbables de Paul Moreau*. Placé en fin d'ouvrage, cet épisode n'a évidemment rien d'anodin, tant il éclaire à rebours la poétique globale de l'œuvre et motive une nouvelle lecture attentive aux marques de l'exubérance théâtrale qui informe les divers éléments narratifs. C'est donc dire que l'esprit du microcosme – la pièce de clôture – contamine le macrocosme et détermine jusqu'aux menus détails de cette histoire qui s'interprète désormais comme une vaste mascarade. Étrange amalgame entre la cavale et le vaudeville, le roman crée par la suite une distanciation critique à l'aide d'une accumulation de représentations et de stratégies autoréflexives auxquelles plusieurs personnages secondaires servent de support.

### 5.3.2. Originaux et détraqués I : les « acteurs » de soutien

C'est véritablement à l'aide des « acteurs » de soutien qu'Handfield parvient à déployer sa poétique métafictionnelle. Singulier mélange entre le romanichel et l'anachorète sacré, Rodriguez incarne bien cette idée d'anatopisme en plus de faire le pont entre métafiction et parodie. Habitant une caravane tavelée de rouille échouée au beau milieu d'une oasis sylvestre, il a pourtant tout de l'homme du désert, à commencer par le teint cuivré, l'accent trainant (VE, 36) ainsi que les typiques chemises et jeans du Far West (VE, 89). Ses facultés de clairvoyance l'associent toutefois à la sagesse du médiateur amérindien, tapi

quelque part dans les replis du désert américain, une figure que l'on retrouve constamment sur la route des fictions nord-américaines. C'est lui qui orchestre la « renaissance » des trois compagnons, en les orientant vers la maison du Quatrième Médent, qui se veut littéralement un temple des Miracles : « Une fois à l'intérieur, vous saurez ce que vous avez à faire, le miracle va s'accomplir : Paul, tu deviendras immortel, Normandin, tu trouveras l'inspiration et Hauteville, tu seras pardonné. Chacun trouvera ce qu'il cherche » (*VE*, 90). Mais Rodriguez est en réalité un Indien de pacotille dans la plus franche tradition du Faux Indien de Victor-Lévy Beaulieu, de l'Homme-qui-rétrécit de Don DeLillo (1972) ou de l'inénarrable Down-by-the-Riverside, relecture complètement déphasée du guide initiateur autochtone, façon Barcelo (1991). L'imposture identitaire est justement démasquée au moment où la curiosité de Hauteville est piquée par un élément physique de Rodriguez pour le moins incongru : « [I]l était évident pour quiconque l'observait avec un peu d'attention que sa moustache était fausse mais, questionné à de nombreuses reprises à ce sujet, il refusait invariablement de donner quelque explication que ce soit à propos de cet étrange *accessoire* » (*VE*, 35, je souligne). Bien qu'elle puisse paraître sans intérêt, la moustache est un détail de taille, si l'on veut bien me prêter l'oxymore, car il s'agit d'un « accessoire », c'est-à-dire d'un objet qui complète le décor ou le costume d'un acteur. Par conséquent, lorsque ledit postiche se décolle et tombe (*VE*, 53), c'est tout le vernis de la fiction et de l'illusion référentielle qui craque et s'effrite.

En sa qualité d'acteur de soutien, Rodriguez ne fait pas figure d'exception, loin de là. On a pu voir au cours du troisième chapitre qu'un des emprunts les plus décisifs au film noir repose sur le topos de la filature ou de la poursuite, exploité par des *road movies* tels que *Point limite zéro* (1971), *La balade sauvage* (1973) ou *Natural born killers* (1994). Pour être respectée, la logique de ce topos nécessite un pisteur et un pisté, un chat et une souris. Et le chat provient, dans le roman de la cavale, soit du crime organisé, soit des forces de l'ordre, ce qui veut dire qu'Handfield recourt également à son investigateur maison. Avec sa cigarette



vissée au bec digne du cow-boy Marlboro, le shérif McDougall est un véritable cliché ambulant sorti tout droit d'un western-spaghetti des années 1950, une sorte de version périmée du cow-boy revêche dont le patronyme à consonance anglophone marque bien les allégeances étrangères. Mais sous la défroque de redresseur de torts de ce Pat Garrett sans cheval se trouve aussi un substitut au privé dur à cuire du film noir. Comment ne pas songer, à l'évocation de sa voix « rauque comme du gravier » (VE, 16), « si éraillée qu'on aurait dit que ses cordes vocales étaient faites en sable et en épines de cactus » (VE, 107), aux inflexions râpeuses d'un Humphrey Bogart, le limier hollywoodien par excellence des années 1940 ? En effet, McDougall tient tout autant de Wyatt Earp que de l'enquêteur pugnace doté d'une perspicacité sans borne. Celui-ci n'est d'ailleurs pas un simple enquêteur, tant la traque semble inscrite dans son code génétique et tant il maîtrise l'art de se mettre à la place du fuyard, d'anticiper ses moindres gestes. À l'instar de ses prédécesseurs, chandleriens notamment, McDougall ne dédaigne pas non plus se cuire au whisky quand l'occasion se fait belle ou simplement dans la solitude enfumée de son officine (VE, 141). Pour autant que l'on se fie à l'expertise d'Alain Lacombe, cette construction hybride entre la figure du justicier frontalier et celle, plus contemporaine, du flic intraitable, tient clairement la route. D'après ce dernier, le détective serait un avatar moderne du héros solaire et solitaire de la grande prairie américaine et le roman noir, un héritier du feuilleton western<sup>32</sup>.

La persistance de cet imaginaire à travers le roman de la route est d'ailleurs bien connue de la critique tant étatsunienne que québécoise. La nostalgie des écrivains à l'égard des grands espaces de l'Ouest les pousse à récupérer de nombreuses images sédimentées par des années de représentations cinématographiques ou littéraires. Alors qu'il subsiste en général sous une forme plus atténuée, cet imaginaire est intégré aux parodies routières avec une emphase tout théâtrale. Par exemple, au moment où Hauteville l'aperçoit à travers une

<sup>32</sup> Alain Lacombe, *Le roman noir américain*, Paris, 10/18, 1975, p. 86.

porte battante durant son court séjour à l'hôpital, McDougall est décrit en ces termes : « Ses épaules étaient étroites, son visage était vieux et craquelé et il portait une moustache torsadée. Dans sa main droite, il portait un chapeau de cow-boy poussiéreux. Une étoile de shérif brillait sur sa poitrine et un modèle ancien de pistolet à six coups pendait à sa ceinture » (VE, 16). Que la présence du cow-boy soit décalée par rapport au contexte, on ne saurait en douter à la lecture de cette présentation. L'« archaïsme » évoqué plus haut par Tomachevski se loge en effet jusque dans les traits du visage « vieilli » et « craquelé » du shérif, comme s'il s'agissait d'un portrait patiné, ainsi que dans la qualification des éléments de sa panoplie, composée d'un chapeau « poussiéreux » et d'un modèle « ancien » de pistolet. Plus loin, lorsqu'il le recroise, Hauteville remarque les bottes de l'homme, elles aussi « usées et poussiéreuses », avant que le narrateur précise, par un commentaire près de la didascalie : « Quelque part, dans l'Ouest, une sorte de vieille plante sèche roulait vers l'horizon » (VE, 107). Chacune de ces apparitions est donc accompagnée d'un cortège d'images stéréotypées, profondément ancrées dans l'imaginaire populaire, associées à une époque et un espace particuliers. Égaré dans un nouveau contexte spatial et temporel, McDougall est conscient de sa marginalité et prend même le soin de s'en excuser : « Faut me comprendre; nous autres, hommes de l'Ouest, on s'ennuie un peu de nos vieilles distractions dans des endroits comme ici » (VE, 111). Malgré cet anatopisme évident, le shérif a néanmoins son rôle à jouer dans ce scénario de la cavale qui, par son usage joyeusement éhonté des clichés du western et du noir, se « lit » en plus comme un film de série B.

Plusieurs allusions au cinéma sont disséminées et imprègnent significativement le contenu du roman. Il faut noter à ce propos que le personnage de Normandin entretient une fixation à l'égard d'un obscur film de série B, « qui ne présentait aucun intérêt en particulier, aucune marque de bon goût et aucune performance d'acteur qui vaille la peine d'être mentionnée, mais qui l'avait pour une raison mystique marqué de façon indélébile » (VE, 68).

En sorte que chaque nuit, un rêve revient le hanter au cours duquel il revoit le même segment d'interrogatoire entre un certain détective Walker et un trafiquant interlope sans envergure. La référence soutenue à cet intérêt pour le cinéma policier de second ordre participe à la reduplication de l'œuvre. Le procédé qui lui donne forme opère un rapprochement entre une caractéristique localisée du récit et son ensemble. Le narrateur insiste : Normandin « ne regardait pas le film, il le vivait » (VE, 68). On le voit, la parodie est largement tributaire d'une rhétorique hyperbolique, elle procède non seulement par stratégies autoréférentielles, mais aussi par accumulation ou répétition. Certaines situations sont reproduites dans un but d'insistance similaire, telles celles où McDougall ressort son anecdote sur Ricky Balzoon, ressassement qui est un autre rouage du comique<sup>33</sup>. Or, la morale de l'histoire du « cow-boy pas de fusil » (VE, 107, 132, 197) livre en elle-même des enseignements éclairants : il ne faut pas se fier aux apparences (VE, 110). Et s'il ne faut pas s'y fier, c'est précisément parce qu'elles sont des apparences, qu'elles forment la couche superficielle d'une réalité autre. La métafiction prend de la sorte ses propres moyens pour rappeler au lecteur qu'elle est bel et bien fiction, c'est-à-dire savant tissu d'apparences.

Si des doutes subsistaient encore par rapport à l'authenticité du récit, un dénommé Boris finit de les liquider. Attiré par un air de guitare improvisé, le personnage sort de la forêt pour procéder aux présentations : « Vous avez du whisky ? », demande-t-il, un rien inconvenant. En se retournant, Moreau et Hauteville ont alors la surprise de leur vie : debout, en face d'eux, se tient un ours de plus de trois mètres. Anthropomorphisé et doté de la parole, Boris vient sans contredit congédier les dernières conventions du vraisemblable et de la mimésis déjà fragilisées par Rodriguez et McDougall. Il est ici tentant d'établir un lien avec les précédentes analyses d'*Ourse bleue*, bien que l'on soit évidemment très loin de la vision animiste de Virginia Pésémapéo Bordeleau. Et pourtant, Boris occupe une fonction similaire

---

<sup>33</sup> Denise Jardon, *op. cit.*, p. 28.

d'auxiliaire dans les moments charnières du récit. Ses apparitions sont donc tout aussi cycliques que celles de l'animal totem de Victoria. Trop isolée pour conclure à une pratique courante, l'introduction d'animaux accompagnateurs est également présente chez Claude Jasmin. Dans *L'homme de Germaine*, une biche apparaît parfois à Gilles Bédard en cours de cavale pour lui rappeler sa Germaine.

Quoiqu'il en soit, Handfield ne se contente pas de lui réserver de brefs passages pour le retourner aussitôt à l'obscurité de sa tanière, il lui fait aussi camper un type, un comique de caractère au même titre que Normandin. Éploré par la perte des membres de sa troupe de cirque ambulant, mais aussi et surtout par la mort de Maya, la charmeuse de serpents qui l'avait aussi conquis, Boris erre depuis, l'âme en peine, à la recherche de whisky et d'un peu de compagnie. Aussi surprenant que cela puisse paraître, la présence de l'ours savant détonne autant qu'elle s'harmonise à l'univers du récit. La raison vient de ce que l'imaginaire forain – on pense au *Wild West Show* de Buffalo Bill Cody – est lui aussi lié à l'idée de se donner en spectacle et consolide ainsi l'idée d'une mise en scène d'un univers scénique, d'une fictionnalisation de la fiction. Cela dit, Handfield procède tout autrement pour les représentations spatiales, pratiquement réduites à néant.

### 5.3.3. À l'est de nulle part : brouillage parodique et indifférenciation spatiale

« Les meilleures routes font la jonction  
entre nulle part et nulle part<sup>34</sup> ».

Les auteurs de parodies routières montrent généralement peu de considération à l'égard des conventions spatiales. Parmi elles, celles de la toponymie sont peut-être les plus couramment malmenées, vu l'intérêt particulier des écrivains pour le travestissement ou l'invention de noms de lieux humoristiques. Ce penchant déborde toutefois le domaine des routes romanesques pour s'inscrire dans une part significative de la littérature contemporaine.

<sup>34</sup> Robert M. Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Paris, Éditions du Seuil, traduit de l'américain par Maurice Pons, 1978, p. 15.

Analysant les manifestations de ce qu'il apparente à un néo-régionalisme québécois, Francis Langevin montre à partir d'un corpus bien étoffé le foisonnement récent de localités fictives caractérisées par un certain « brouillage parodique<sup>35</sup> ». Parmi ces Notre-Dame-du-Cachalot (Éric Dupont), Sainte-Souffrance (Sébastien Chabot) et Rivière-aux-Oies (Christine Eddy) aux sonorités rurales et catholiques, l'allégorie l'emporte sur le réalisme, les singularités s'effacent au profit de la représentativité et d'un certain régionalisme global. Par exemple, quand Louis Hamelin décrit dans *Autour d'Éva* (2016) le Sainte-Bénite natal de Lionel Viger, cela donne un portrait à la fois pittoresque et extensif du Québec périphérique : « Sainte-Bénite : un comptoir à poutine; un édifice municipal bas de plafond abritant une salle de réunion, une lilliputienne bibliothèque et deux ou trois ordinateurs; [...] une caisse populaire grande comme un cabanon<sup>36</sup> ». Outre l'exiguïté des quelques services municipaux, eux-mêmes indices fidèles de la petitesse de Sainte-Bénite, la description de Hamelin livre un discours assez typique de n'importe quel village rural. En gommant ainsi les éléments de couleur locale, le romancier s'appuie sur une identité déplaçable et reproductible.

Selon Langevin, ce scepticisme référentiel indique, en même temps qu'une certaine disqualification du « réel », une volonté d'inscrire la fiction dans le discours littéraire et d'en réaffirmer l'autonomie<sup>37</sup>. Ce qui est vrai de la région l'est tout autant des routes qui les traversent. Dans la série des Benjamin Tardif, celui-ci atterrit en des endroits aussi impensables que Hilltop-of-the-World, God's Very Own Arsehole et Not Quite Beverly Hills. Il transite également par Erewhon et Elsewhere, ironiquement situés « quelque part » aux États-Unis. Joe Fields, un autre de ces ex-publicitaires tant prisés par le roman de la route, aboutit de son côté sur un ranch du Montana dont il dit ceci : « Et ici, c'est nulle part, même selon les standards du Montana. Je ne dis pas ça pour insulter qui que ce soit. C'est vrai, c'est

<sup>35</sup> Francis Langevin, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-Du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddy) », *Voix et images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 69.

<sup>36</sup> Louis Hamelin, *Autour d'Éva*, Montréal, Boréal, 2016, p. 168.

<sup>37</sup> Francis Langevin, *op. cit.*, p. 77.

tout... Et ça fait partie du charme de l'endroit. C'est un argument de vente<sup>38</sup> ». Dans ces fictions, nulle part et partout se confondent, les lieux, génériques, sont vidés de leur référent géographique et créent une vision de l'espace aplanie par l'absence de caractéristiques localisables. L'affirmation de Pierre-Yves Pétillon se vérifie en ce sens : « *Nowhere* alors n'est plus l'absence de lieu, mais le lieu américain par excellence<sup>39</sup> ». Or, *Nowhere* est non seulement le lieu américain par excellence, il est, de plus, le lieu par excellence des parodies routières.

En suggérant une destination floue, imprécise, *Vers l'est* offre un cas similaire d'indifférenciation spatiale. Dans le roman, celle-ci est d'autant plus problématique que, comme le suggérait plus haut l'analyse des personnages secondaires, tout indique au contraire l'influence d'un héritage de l'imaginaire western. C'est déjà ce qu'annonçaient les éléments picturaux de la première de couverture pensée par Benoît Tardif, l'illustrateur maison des Éditions de Ta Mère.



Au fil des publications, ce dernier a instauré une ligne esthétique véritablement cohérente, si singulière qu'elle fonde aujourd'hui la marque de commerce de Ta Mère. Son trait est grossier, volontairement enfantin et la composition rassemble tout un attirail de clichés

<sup>38</sup> Arjun Basu, *Attends-moi*, Montréal, Marchand de feuilles, traduit de l'anglais par Daniel Granier, 2015, p. 37.

<sup>39</sup> Pierre-Yves Pétillon, *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, p. 63. Pétillon souligne.

visuels : les pic accidentés surplombés par un soleil de papier mâché, la voiture, les arbres clairsemés, les serpents et le cow-boy au Colt .45 démesuré défient les lois les plus élémentaires de la perspective.

Aussi puissants que soient l'imaginaire western et la mythologie de la Frontière, l'Ouest ne signifie rien en tant que tel s'il est considéré à partir d'un point indéterminé et pour ainsi dire flottant : l'Est n'est jamais que l'Ouest d'un Est plus oriental, tout comme le Nord se situe toujours au Sud d'un Nord plus nordique. Joe Fields a tôt fait de remarquer la relative inconsistance de ce principe géographique. Pour le New-Yorkais de naissance, l'ouest englobe tout ce qui se situe de l'autre côté de l'Hudson : « Je me dirigeais vers l'ouest. Mais qu'est-ce que cela voulait dire ? Le New Jersey ? Ou la Californie ? Je n'en avais aucune idée<sup>40</sup> ». Voilà bien la proposition initiale que l'on peut retenir de *Vers l'est*, titre qui, à bien y penser, est au service d'une leçon d'ironie. Car chez Handfield, les points cardinaux ne veulent plus rien dire, tout se passe comme si les données des paysages, routiers en particulier, se réduisaient à un écran où défilent en boucle les images d'un même « nulle part » monotone et homogène : « Ils traversaient une partie quasi inhabitée du pays. De part et d'autre de la route, la forêt et les collines se succédaient. Ici et là, de la clarté s'échappait des fenêtres d'une maisonnette perdue dans l'obscurité » (*VE*, 92).

Le vide est chaotique, il sème la confusion spatiale chez un lecteur complètement démuné de repères. Ainsi, après trois jours de route en direction de la résidence du Quatrième Médent, Hauteville, Moreau et Normandin pourraient bien en être encore au point de départ que cela n'y changerait rien : « Ils roulaient sur une autoroute déserte qui traversait une partie abandonnée du pays. À perte de vue, tout ce qui s'offrait au regard, c'était des champs gris et glacés avec de temps à autre quelques arbres isolés, tordus par les intempéries » (*VE*, 121). Collines, champs gris et territoires abandonnés bordent le trajet, sont autant de paysages

---

<sup>40</sup> Arjun Basu, *op. cit.*, p. 189.



estompés qui ne signifient rien, sinon leur propre insignifiance. En même temps, la noirceur, la grisaille et l'obscurité s'immiscent presque toujours dans les descriptions qui, bien que très minces, transmettent tout de même l'ambiance sombre et inquiétante attendue des routes de la cavale<sup>41</sup>. La traversée d'horizons nus, de cultures en friches sous un ciel plombé, un « ciel qui fondait en gouttes d'encre sur l'asphalte » (VE, 126), donnent ainsi corps à une poétique collée à la tradition noire.

Par leur isolement et leur anonymat, les infrastructures routières prolongent les représentations des paysages véhiculaires, sont des lieux à saveur universelle par lesquels transite une faune transhumante de bandits, du simple détrousseur d'ivrogne aux plus redoutables coupe-jarrets. Dans un article sur les hors-la-loi du *road movie* américain, Corey K. Creekmur utilise l'expression « monde flottant<sup>42</sup> » (*floating world*) pour désigner cette constellation plus ou moins dispersée de lieux conçus pour l'approvisionnement et le repos du voyageur. Flottants, ces lieux le sont dans la mesure où ils ne se rattachent à rien autour d'eux, sinon aux champs et aux montagnes où leur présence reculée réussit à tirer profit de l'inhospitalité ambiante. Une idée que confirme en dernière analyse ce bon Joe Fields au sujet de la station-service : « [J]e me suis rendu compte que l'emplacement idéal, pour une station-service, était effectivement un endroit anonyme, un nulle part où personne ne choisirait de s'installer<sup>43</sup> ». La station-service, le restauroute, le motel et le bar de camionneurs où s'arrête le trio dépareillé n'ont rien pour disconvenir de ces observations.

<sup>41</sup> Phil Patton, « Escape Routes, or They Drive by Night », *Open Road. A celebration of the american highway*, New York, Simon and Schuster, 1986, p. 249.

<sup>42</sup> Corey K. Creekmur reprend l'expression « floating world » de la romancière Cynthia Kadohata. Corey K. Creekmur, « On the run and on the road. Fame and the outlaw couple in American cinema », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, London, Routledge, 1997, p. 97.

<sup>43</sup> Arjun Basu, *op. cit.*, p. 303.

### 5.3.4. Le monde flottant : clichage des lieux et interférences génériques

À l'intérieur du casse-croûte *Wonderland Café* par exemple, des « banquettes rouges et un comptoir en *stainless* » (VE, 92) campent l'essentiel du décor. Les détails de ce portrait au demeurant lacunaire tendent à brouiller l'identification à un lieu, une région précise. Entre le stéréotype visuel et les vagues généralités, l'espace ne parvient pas à communiquer d'informations valables. Les banquettes rouges et le comptoir de *stainless* montrent d'ailleurs la survivance d'une esthétique datant des années rétro. À vrai dire, ce bistro pourrait bien être le même que celui de Delaware Water Gap dans lequel fait irruption le narrateur d'André Pronovost, usé par des milles de marche sur les sentiers minés et serpentants des Appalaches dans le roman éponyme : « Je me vêtis proprement, puis m'engageai sur la grand-rue, entrant d'abord dans un snack-bar resté fidèle au temps passé : vieilles annonces de Coca-Cola, banquettes rouges comme des bornes d'incendie, tabourets au contour chromé qui pivotent sur des billes<sup>44</sup> ». Fidèles au temps passé, ces casse-croûte illustrent ce que Marie-Christine Lemieux-Couture, que l'on recroisera sous peu, nomme l'« esthétique Coca-Cola » (TS, 244), créée de toutes pièces par une Amérique hyperréelle qui, aux prises avec un déficit de représentations historiques, puise ses modèles du côté de sa mythologie et de son cinéma. L'habitat naturel de ces gargotes varie donc des ramifications solitaires d'une route de province aux films de George Lucas en passant par les peintures de John Register. Dans le cas du *Wonderland Café*, le nom même de l'endroit, bilingue, résiste à toute volonté de le situer en territoire francophone ou anglophone. Probablement au fond ne renvoie-t-il qu'à son existence proprement fictionnelle : le *Wonderland*, le pays des merveilles, de la fiction romanesque.

Le motel, quant à lui, s'adapte tant à l'atmosphère familiale de vacanciers en culottes courtes qu'aux criminels les plus farouchement résolus; il est l'image ambivalente d'un

<sup>44</sup> André Pronovost, *Appalaches*, Montréal, XYZ, 2011, p. 188-189.

continent peuplé de créatures de rêves et de cauchemars<sup>45</sup>. Dans *L'Astronome dur à cuire*, le narrateur et sa copine se rendent par exemple dans un motel miteux de Chicago, la ville par excellence des truands mythiques et de la prohibition. À la vue de son ténébreux réduit, Jonathan s'empplit d'une soudaine satisfaction : « exactement le genre d'endroit », se réjouit-il, « où les criminels se cachent dans les films et où ils se font tuer. C'était comme une version moins chère du parc Universal Studios, et sans les files d'attente<sup>46</sup> ». Combien de cavales ont-elles pris fin dans ces autels sacrificiels de bord de route ? Dans *Vers l'est* cependant, l'affrontement est en partie esquivé. Réfugié dans un motel sans nom planté à la jonction de deux autoroutes (*VE*, 103), le trio évite la confrontation quand le shérif débarque sans crier gare. Réfugié sous le lit, Hauteville laisse Paul Moreau et Normandin gérer la situation devant un McDougall en verve et insistant. Au bout du compte, le règlement de compte manqué fait malgré tout une innocente victime : un serpent à sonnette qui, à l'insu du détective, s'était niché dans ses bottes...

Le duel au clair de lune, la fusillade fracassante à la O.K. Corral n'a donc pas lieu, pas plus que dans ce bar routier du fin fond de la nuit où se recroisent peu de temps après les deux opposants. Handfield décrit alors à main levée, avec une même économie de mots que pour le motel, l'apparence rébarbative de ce débit de boisson : « C'était glauque et ça sentait le vieux tapis. L'endroit était pratiquement désert vu l'heure avancée de la nuit. Quelques ampoules ici et là et, au fond de la salle, une scène éclairée par des projecteurs multicolores » (*VE*, 127). Les espaces intérieurs suivent une standardisation similaire aux paysages sans relief de l'extérieur, tous vides ou presque et fort peu invitants. Dans ce contexte, le dépouillement a quelque chose de théâtral dans sa façon de porter l'attention sur des détails qui, du fait même de leur rareté, prennent une importance supplémentaire. Ainsi de ce « barman velu » au teint hâlé par le soleil, qui s'applique « à chiquer du tabac et à le cracher dans une conserve

<sup>45</sup> Olga Duhamel-Noyer et David Olivier, *Motel univers*, Montréal, Éditions Hélotrope, 2006, p. 18.

<sup>46</sup> Jonathan Ruel, *L'astronome dur à cuire*, Montréal, Éditions Druide, 2016, p. 131.

rouillée » (VE, 132), comme s'il appartenait à une époque qui possédait son propre code de bienséance. Anachronique en raison de ses manières rustres, le serveur est de plus anatopique en ce qu'il semble avoir fait ses classes dans le saloon d'une de ces petites villes du ponant fendues d'une artère balayée par le vent de la plaine.

Compte tenu de ce contexte, qui incline naturellement à l'affrontement dans les nombreuses scènes du genre, l'on aurait été en droit de s'attendre aux habituelles échauffourées au moment où, accoudé au zinc, un Hauteville stupéfait voit sortir des toilettes nul autre que McDougall, titubant et visiblement étourdi par l'alcool. Or, le shérif est à ce point aviné qu'il ne reconnaît pas son fuyard, bien qu'il entretienne avec lui une conversation à sens unique au cours de laquelle il se montre particulièrement nostalgique :

Moi je me rappelle qu'il y a eu une époque où j'étais certain. [...] J'étais certain de ce que je faisais, de pourquoi je le faisais, et puis, encore plus important, j'étais certain de le faire pour les bonnes raisons [...] Ben je vais vous dire quelque chose, Monsieur. [...] Ça fait longtemps que je suis plus sûr de rien. Comment est-ce que vous voulez qu'un homme soit sûr de quoi que ce soit dans un monde comme le nôtre ? Tout est de travers [...], on a beau faire tout notre possible, on finit par l'être nous aussi, de travers (VE, 131).

Dans les versions manichéennes du western classique, la certitude est l'apanage du héros unitaire de l'Ouest, elle guide l'irréfutable principe du bien contre les forces obscures du mal. La confiance du shérif laisse cependant planer un vent de changement, le même qui fouette le héros plus ambigu des westerns dits crépusculaires, désormais conscient de ce que le monde ne se dresse pas sur une table d'échecs aux cases exclusivement blanches ou noires. Pour anachronique qu'il soit, McDougall montre une adaptation à la « réalité » plus complexe du monde qui l'entoure et annonce en cela les imperfections et doutes de l'investigateur du film noir. Transformé en comptoir de psychothérapie, le saloon n'est plus ici la poudrière en puissance d'antan qu'un regard torve suffisait à allumer. Pour cette raison et parce que le shérif se fait montrer la porte pour cause d'ivresse importune, le passage a de quoi circonvenir les attentes du lecteur. Se jouant des effets de généricité attendus des lieux communs du

roman de la route, du roman noir et du western, le motel et le bar programment des actions que le récit condamne à rester au stade de virtualités. En général, les installations routières de ce monde flottant misent d'ailleurs moins sur la référence spatiale que sur l'autoréférentialité littéraire. Peu importe dans ce cas que le bar ou le motel soient soigneusement décrits ou non, puisqu'il suffit de les nommer en les liant à une tradition romanesque pour aussitôt pouvoir inférer de la suite. Or, chaque fois Handfield déjoue les avenues logiques et retarde l'issue de sa chasse à l'homme.

Il est par conséquent tentant d'appliquer aux espaces de *Vers l'est* l'observation de Langevin quant aux nouvelles régions de la fiction québécoise, à savoir qu'ils « sont des signes dont le signifié ne découle que du signifiant<sup>47</sup> ». La remarque est aussi valable pour l'Est largement atopique du roman; inutile de le chercher sur une carte, car il ne se situe nulle part, ou plutôt, il se situe dans un nulle part fictif et mal défini. Plus le trio s'approche de la maison du Quatrième Médent, plus l'Est tant recherché se transforme d'ailleurs en Nord, à moins que ce ne soit en nord-est... Toujours est-il que la montagne au sommet de laquelle trône cette maison est battue par de violents vents accompagnés de poudrerie, images plutôt conformes à la nordicité. La tempête est telle que les voyageurs délaissent bientôt leur voiture pour continuer à pied. La blancheur s'insinue partout dans le champ de vision : c'est un signe, la renaissance est proche. Elle aura cependant lieu dans un endroit moins enchanteur que ne le laissait présager l'appellation « temple des Miracles », laquelle dit à la fois la fonction symbolique et narrative de ce lieu comme aboutissement de la « miraculeuse » renaissance : « La cabane comprenait trois pièces : le salon, une cuisine rudimentaire et la petite chambre à coucher tout juste assez grande pour contenir un lit à une place. C'était ça, la maison du Quatrième Médent ? On aurait dit la cabane d'un déserteur... Pas un temple des Miracles » (VE, 191). Dans l'inconfort rustique d'une cambuse fleurant la crotte de souris, Paul Moreau

---

<sup>47</sup> Francis Langevin, *op. cit.*, p. 76.

s'éteint doucement. Deviendra-t-il immortel ? Voici sa réponse : « Maintenant, je vais continuer à vivre, par vous, dans vos souvenirs » (VE, 194). Normandin retrouvera pour sa part l'inspiration nécessaire à la rédaction de sa pièce. Mais qu'en est-il de Hauteville ? Sera-t-il miraculeusement gracié ?

On sait maintenant que le roman de la cavale présente trois topoï de sortie de route : soit le criminel est pris par les forces policières et se soumet; soit il décide de lutter jusqu'à la fin pour sa liberté, au risque d'y laisser sa peau; soit, cas de figure plus rare, il échappe à la justice et s'exile dans l'anonymat d'une ville éloignée, d'un nulle part américain. Cela dit, le dénouement parodique est d'habitude ludique et tente de contourner les options normalement attendues. Si le récit reste fidèle tout au long de *Vers l'est* à la fabula de la cavale, il attend les dernières lignes avant de sortir de sa manche un ultime retournement de situation. Au retour du temple des Miracles, Hauteville et Normandin, qui ne sont plus que deux, croisent une voiture. Hauteville croit alors avoir affaire à un fantôme : la BMW orange brûlé. Son conducteur, manifestement bien vivant, résoudra pour lui l'énigme de son supposé crime : « - Je me rappelle, t'étais tombé dans les pommes près du coffre. Tu t'es évanoui avec ma pelle dans les mains. Tu délirais, mon gars, j'ai été obligé de t'emmener à l'hôpital » (VE, 197). Mais pourquoi alors tout ce remue-ménage de la part de McDougall ? Pour remettre sa valise à Hauteville, bien sûr. On ne saurait néanmoins se surprendre outre mesure de cette dernière volte-face, puisque c'est désormais une chose connue : les hommes de l'Ouest s'ennuient de leurs distractions dans les fictions comme *Vers l'est*. Et ils ne sont pas les seuls à s'ennuyer, car dans leur Grand-Mère paisible, Tess et Jude pratiquent le voyage à dos de souris pour se distraire de la monotonie de leur quotidien.

#### 5.4. Bird-in-hand à dos de souris : locomotion et médiamotion dans *Document 1* de François Blais

« Un voyage, fût-il de mille lieues, commence sous votre chaussure<sup>48</sup> ».

– Confucius

« Faire du tourisme en pantoufles convenait parfaitement à notre nature ».

– Tess et Jude

En conclusion de leur ouvrage portant sur le *road movie* américain, Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret s'interrogent sur la fortune du genre en regard des plus récents développements de mobilité à distance. Peut-il survivre, posent-ils en substance, à l'ubiquité virtuelle, au « surf » sur internet ainsi qu'aux omnipotentes autoroutes de l'information<sup>49</sup> ? Il va sans dire que cette question ne se borne pas uniquement à la production cinématographique et s'étend aussi bien à des pratiques connexes, telles que le roman de la route. La parodie routière *Document 1*<sup>50</sup>, de François Blais, offre d'ailleurs une résonance saisissante à cette problématique en confrontant quelques-unes des conventions du roman de la déroute aux avancées technologiques de ce que Walter Moser nomme la médiamotion, soit « l'ensemble des mouvements qui ont leur moteur dans les médias<sup>51</sup> ». Car Tess et Jude, les deux « voyageurs casaniers<sup>52</sup> » de Blais, sont par nature plus près d'un Yves Normandin que des éternelles errances de Jos Fournier. C'est pourquoi ils préconisent au quotidien le « voyage à dos de souris » (*DI*, 14) et les dérives internet, bien qu'ils échafaudent en parallèle un plan de périple automobile à Bird-in-Hand, en Pennsylvanie. Cette passion pour les « voyages domestiques<sup>53</sup> » a pour incidence d'instaurer un dialogue humoristique entre la genericité liée au roman de la route et à la locomotion, et les représentations de la médiamotion.

<sup>48</sup> Confucius, cité par Nicolas Bouvier, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des Sciences Humaines*, n° 214, 1989, p. 178.

<sup>49</sup> Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie, USA*, Paris, Höboecke, 2011, p. 219.

<sup>50</sup> François Blais, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2012, 182 p. Dorénavant, les renvois à ce roman seront intégrés entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle *DI* suivi du numéro de page.

<sup>51</sup> Walter Moser, « La culture en transit : locomotion, médiamotion, artmotion », *Gragoatá*, n° 17, 2004, p. 28.

<sup>52</sup> Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 15. Bayard souligne.

<sup>53</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 125.



Chacun de ces moyens de transport mobilise en effet sa propre cohérence spatio-temporelle. Alors que les modes de déplacement de la médiamotion relèvent en général de l'endotique ou d'un sentiment persistant de familiarité<sup>54</sup>, les réseaux de signification reliés à la voiture et au roman de la route conduisent quant à eux à l'exotisme, à la défamiliarisation, au dépaysement, et ce, depuis leur émergence conjointe au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. L'automobile en particulier est une innovation qui occasionne dès sa mise en marché un changement considérable dans la relation à l'espace et au temps. Elle introduit dans la vie quotidienne un facteur de vitesse qui a pour conséquence de modifier l'échelle des déplacements et d'ouvrir le commun des usagers aux virtualités des territoires inconnus. Au moment même où se développe et se démocratise l'utilisation de la voiture aux États-Unis, le cinéma gagne en popularité. Le phénomène accroît l'impact spatio-temporel déstabilisant de l'automobile sur les individus. L'expression anglophone *moving pictures* rend bien compte de cette nouvelle mobilité essentiellement cinétique, qui signe l'acte de naissance de la médiamotion. Physiquement immobile, une personne peut dorénavant faire l'expérience d'un monde médiatisé par l'entremise d'un écran, permettant le paradoxe d'un contact à distance, d'une « sédentarité kinétique<sup>55</sup> ».

Les médias audiovisuels, dont le cinéma est la manifestation séminale, trouvent leur accomplissement ultime avec l'hypermédia Internet. Par sa prise en charge du son, de l'écriture et de l'image sur un seul support technique, Internet marque un tournant décisif dans l'histoire des médias et révolutionne en profondeur l'appréhension de l'espace et du temps. Tout, dans la nouvelle sphère hypermédiatique, est pensé afin d'établir une analogie entre Internet et le voyage : la « navigation » sur l'« autoroute » de l'information chemine par un

<sup>54</sup> Terme emprunté à l'ethnologue Jean-Didier Urbain, *Ethnologue, mais pas trop : ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris, Payot et Rivages, 2003, 285 p.

<sup>55</sup> Camille Thiry, « Virtualités et logiques spatio-temporelles », dans Vincent Kaufmann et Bertrand Montulet (dir.), *Mobilités, fluidités... libertés ?*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 123.

système d'« adresses » et de « sites »<sup>56</sup>. Pour Jean-Louis Weissberg, cette effloration terminologique est symptomatique d'une certaine refonte conceptuelle de la proximité et du territoire, redéfinis par les nouvelles relations entre le proche et le lointain<sup>57</sup>, conséquence de ce que Vincent Kauffman associe à la « compression de l'espace-temps<sup>58</sup> ». Dans ces conditions, l'espace n'est désormais plus compris comme un obstacle et sa conquête correspond à un régime inédit de temporalité : celui de l'instantanéité. Avec Internet naît donc un « hypermonde<sup>59</sup> », sorte de village global virtuel dont Marshall McLuhan avait prophétisé l'avènement dès les années 1960, ainsi que la convergence de la sédentarité et du nomadisme, de l'Ici et de l'Ailleurs. Par le fait même, l'apparition de la médiamotion décrète en quelque sorte l'obsolescence de la locomotion, en plus de conférer à la quête d'informations les charmes d'un certain ludisme qui rompt avec le caractère parfois fastidieux des déplacements routiers. Peu surprenant alors que Tess et Jude, les aventuriers pantouflards de François Blais, l'affectionnent autant.

#### 5.4.1. Idiots du voyage, idiots du village global : couple alter ego III

Le roman de la déroute use de motifs et de mobiles dont le point commun est de proposer une réaction contre un certain pathos de l'échec. Aussi Tess et Jude, deux marginaux en rupture de ban inspirés du romancier Thomas Hardy, n'y font-ils pas exception. Verbalisé dès les premières lignes de *Document 1*, le sentiment de ras-le-bol prend pourtant une tournure plus ambiguë, à mi-chemin entre la lamentation sérieuse et la réflexivité ironique :

Ce n'est pas pour faire mon intéressante, mais je pense que Jude et moi on est malheureux. L'envie de partir est certainement le symptôme le plus commun du malheur. C'est épais, du monde malheureux, ça pense que ça existe pour vrai, changer le mal de place, ça s' imagine toujours que le bonheur est ailleurs, ça

<sup>56</sup> Karine Douplitzky, « Voyage au bout de la route », *Les cahiers de médiologie*, n° 2, 1996, p. 194.

<sup>57</sup> Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 248.

<sup>58</sup> Vincent Kaufmann, « La mobilité comme capital ? », dans Vincent Kaufmann et Bertrand Montulet (dir.), *op. cit.*, p. 26.

<sup>59</sup> Jacques Attali, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, p. 373.

veut prendre des nouveaux départs, remettre les compteurs à zéro, partir pour mieux se retrouver et toutes ces niaiseries-là (*DI*, 9).

Par une enfilade de lieux communs aussitôt énoncés, aussitôt ridiculisés, Tess brouille l'authentique mobile de son voyage. Ainsi, lorsqu'elle formule son besoin de quitter l'endroit qui incarne son malheur, c'est pour reprendre et tourner en dérision tout de suite après une série de proverbes qui expriment cette même idée. Ce faisant, la narratrice retourne comme un gant le principal mobile de la déroute tout en s'identifiant, par le détour d'un raisonnement syllogistique, au « monde épais » qui souhaite bel et bien remettre les compteurs à zéro, prendre un nouveau départ, etc. Cette façon de faire ne saurait mieux résumer la dynamique globale du roman de Blais. À tout prendre, on pourrait même avancer que celui-ci se révèle un parfait spécialiste du tournage en rond, qu'il récupère toujours d'une main ce qu'il accorde de l'autre.

Tess et Jude sont certes médiocres, mais d'une médiocrité cependant assumée et dans laquelle ils se complaisent, en sorte qu'elle décroche davantage de sourires qu'elle n'attire l'empathie du lecteur. Dans cette médiocrité, ils se complaisent et se complètent aussi. Ils forment à ce titre l'un des plus beaux exemples de couples alter ego que la parodie routière puisse offrir. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si, l'extrait précédent le démontre, l'énonciation réfère à un « on », pronom ayant la valeur d'un « nous » réunissant Tess et Jude, que la narration soit confiée à l'un ou à l'autre. Hormis le petit tour rhétorique de Tess qui inaugure *Document 1* en appelant malgré tout au voyage, la valeur programmatique de l'ouverture se confirme encore dans l'inscription du couple alter ego parmi une généalogie générique et littéraire. Principalement deux sources inspirent Blais dans la construction de ses personnages, l'une puisant aux antécédents du roman de la route, l'autre à un célèbre couple d'usagers de la médiamotion. Tess et Jude se situent donc à l'interface de cette double mémoire générique et, par le fait même, polarisent dès le commencement la lecture entre les références de chacune de ces traditions.

Le premier de ces renvois structurants tient à une citation de *Des souris et des hommes*, déjà reproduite durant l'analyse de *Ma nuit* : « On vivra comme des rentiers et on aura des lapins. Continue, George. Dis-moi ce qu'on aura dans le jardin, et les lapins dans les cages, et la pluie en hiver, et le poêle, et la crème sur le lait qui sera si épaisse qu'on pourra la couper. Raconte-moi tout ça, George » (*DI*, 9). Le clin d'œil à Steinbeck établit un lien de filiation direct entre ses pauvres hères et ceux de Blais, plus rigolos il est vrai bien qu'aussi mal outillés pour cultiver le bonheur. Il annonce peut-être en cela l'insuccès final des héros de *Document 1*, puisque, comme on le sait, la fin de *Des souris et des hommes* est marquée par l'échec de l'établissement, la fuite de George et la mort déchirante de Lennie, un simple d'esprit. À l'instar des deux hobos steinbeckiens, Tess et Jude ont aussi cette particularité fondamentale de faire preuve d'une prodigalité sans borne. Comme le fait remarquer George à Lennie, les vagabonds de leur espèce n'ont rien au monde, ni famille, ni chez-soi; ils se contentent de rouler leur bosse, d'offrir leurs services dans les quelques ranchs que leur présente le hasard de la route pour ensuite brûler en ville toutes leurs économies<sup>60</sup>.

La vie de rentier, Tess et Jude semblent parfois la mener tant ils ne se soucient guère du lendemain, pas plus que de la modestie de leur pécule qu'ils dissipent sans vergogne en éclusant des bières au bistrot Chez Véro, en s'encombrant de revues de vedettes incolores et de bagatelles diverses. Ce tempérament dilapidateur est également celui du second couple alter ego à être mobilisé par *Document 1*. Arpenteurs de salon plutôt que voyageurs au long cours, Tess et Jude, jeunes trentenaires, forment un couple de velléitaires vaseux dont les influences, plus diffuses celles-là, sont redevables au duo de tire au flanc composé d'André et Nicole Ferron dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme. Alors que Tess travaille à la petite semaine au Subway du coin, à confectionner des sous-marins, Jude est prestataire de l'aide sociale. « Tout ce qu'on est, on l'est juste un petit peu » (*DI*, 9), confie Tess, empressée

---

<sup>60</sup> John Steinbeck, *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Maurice Edgar Coindreau, 1995, p. 43.

d'ajouter que pour eux, « une décision est grave par définition, que c'est quelque chose qu'on évite comme la peste [...]. On n'a jamais accompli quoi que ce soit, on n'est jamais allés nulle part, et la plus légère dérogation à nos petites habitudes nous amène au bord du désespoir » (DI, 25). André et Nicole, quant à eux, sont respectivement âgés de 28 et 29 ans et se définissent comme des incapables peureux, solitaires médiocres « assis tranquilles au pied de l'échelle sociale<sup>61</sup> », qui mènent une existence ouvertement insipide et se lèvent au beau milieu de l'après-midi pour parfois se recoucher aussitôt<sup>62</sup>. Afin de noyer son ennui, le couple Ferron enchaîne les Bloody Mary au Café 79 et voue un culte à son Amiral Casode, téléviseur qui permet de substituer un instant à leur inconsistance une vie par procuration que leur offre la médiamotion. Quand Nicole demande par exemple à André : « - Vas-tu m'emmener un jour à BENGHAZI ? », c'est pour ajouter immédiatement après : « Ah et puis on est bien ici. Je suis sûre qu'aussitôt que j'aurais le nez dans Benghazi le goût me prendrait d'être assise ici, à côté de toi, à regarder tranquillement des photos de Benghazi...<sup>63</sup> ».

À l'époque de sa publication, le prière d'insérer de *L'hiver de force* en a fait sourciller plus d'un. On y évoque l'œuvre de Ducharme comme l'un « de ces livres confession proche de Miller ou de Kerouac. Les deux héros, André et Nicole, sont “sur la route”, même quand ils ne bougent pas de l'appartement où ils se saoulent des films de la télé<sup>64</sup> ». C'est donc dire que le lien, si ténu soit-il, entre Kerouac et les Ferron, se justifie par le recours au voyage. Mais celui-ci a toutefois évolué, et c'est maintenant par le truchement de la télévision et de la médiamotion qu'il s'effectue, au détriment de la pratique plus conventionnelle du *road trip* et des pérégrinations automobilistiques. Il y a quelque chose des tergiversations pathétiques des Ferron dans les confessions de Tess, qui admet elle aussi sans ambages : « Les fois où on se disait que ça serait cool de partir pour vrai, de sentir sur notre peau le vent de Pimplico, de

<sup>61</sup> Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 23.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 96. Majuscules de Ducharme.

<sup>64</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

magasiner au centre-ville de Happyland, de se faire des amis à Dirty Butter Creek, on savait tous les deux que ça n'était que du pétage de broue sans conséquence, et d'ailleurs on prenait soin d'ajouter : "quand ça nous adonnera" ou "quand on aura les moyens" » (*DI*, 24). En effet, pourquoi se satisfaire de départs en voiture tandis que la mobilité à distance, télévisuelle ou virtuelle, autrement plus accessible, permet de filer à l'aventure depuis le salon ? Voilà les questions que pose l'incipit de *Document 1*, faisant de Tess et Jude, un couple alter ego uni pour le pire et le moins bon, les légataires à la fois d'une tradition littéraire de la locomotion, illustrée par le roman de John Steinbeck, et des influences de la médiamotion telles qu'abordées par Réjean Ducharme en son temps. François Blais propose donc un programme de lecture bifide, découpant son roman de façon quasi-symétrique entre l'éloge du voyage à dos de souris et la démonstration des grandeurs et misères de la locomotion moderne.

#### **5.4.2. N'importe où sauf ailleurs : autoroute de l'information et endotisme**

La cartographie de l'espace virtuel que fréquentent allègrement Tess et Jude compte de nombreux sites. L'une des façons divertissantes et édifiantes de vagabonder d'un bout à l'autre de l'Amérique leur est fournie par Family Watch Dog, « un service permettant aux citoyens américains de savoir s'ils ont dans leur voisinage des personnes ayant déjà été condamnées pour des crimes sexuels » (*DI*, 14). Par l'entremise de ce moteur de recherche, les héros ont la capacité de s'immiscer dans la fiche signalétique de récidivistes notoires et d'apprendre, par exemple, qu'un certain Douglas Dwayne Martin, 48 ans, de race blanche, résidant au 4521, Cordova Street à Anchorage, employé d'Alaskian Distributor, a purgé au cours des années 2000 une peine d'emprisonnement pour cause d'« Attempted Sexual Abuse of Minor 1 » (*DI*, 15). Ce singulier moyen de transport accuse un décalage humoristique entre les buts normalement évoqués pour voyager et le fait de se passionner pour les prédateurs sexuels, ce qui n'est, on en conviendra sans peine, ni dépaysant ni exotique. Plus encore, il

présente un nouveau territoire conquis par l'hypermédia, au grand dam de ses détracteurs les plus convaincus : l'espace endotique de l'univers privé. Internet s'ingère dans l'intimité, satisfait au voyeurisme de ses usagers en même temps qu'à la toute-puissante volonté de contrôle social.

Tess et Jude ne se contentent pourtant pas de cette forme de « tourisme sexuel » nouveau genre. Ils utilisent, au gré de leur humeur, pour errer à travers le monde, Google Earth, Google Maps ou Bing Maps : « On pouvait par exemple faire le tour de la Gaspésie en vingt minutes, planant au-dessus de la route 132 [...]. Après ça, de manière tout à fait arbitraire, on met le cap vers l'ouest. D'un geste (quelques centimètres vers la gauche sur le tapis de la souris), on parcourt des milliers de kilomètres pour aboutir près de Minneapolis » (*DI*, 16). Avec la compression de l'espace-temps qui résulte des avancées technologiques en général et d'Internet en particulier, circuler dans l'hypermonde devient chose facile : faire le tour de la Gaspésie ne prend plus guère que vingt minutes et toute distance, si grande soit-elle, est abolie en sorte que l'accès à n'importe quelle ville du monde se trouve, au plus, à un hyperlien près. La fluidité de ces déplacements, de ce « *nomadisme virtuel* permettant de se conduire chez soi comme en voyage<sup>65</sup> », met pourtant à mal l'impression d'exotisme que recouvrirait normalement semblable traversée. Qu'importe la destination, qu'elle soit éloignée ou non, car le voyageur, lui, se situe toujours dans un régime endotique de l'ici-maintenant.

Le « zapping hypermédiatique<sup>66</sup> » facilite grandement les virées transcontinentales, facilitation qui entraîne une dimension récréative et ludique aux explorations menées dans le village global. En ce sens, Jean-Didier Urbain note que les touristes de proximité détiennent souvent un sens aigu de l'humour, de l'autodérision, du jeu et de l'ironie<sup>67</sup>. C'est le cas de Tess et Jude, qui aiment à voyager sur Internet en s'orientant de toponymes cocasses et humoristiques. Vu l'extrême simplicité de ce mode de déplacement, qui ne requiert aucun

<sup>65</sup> Jacques Attali, *op. cit.*, p. 362.

<sup>66</sup> Jean-Louis Weissberg, *op. cit.*, p. 255.

<sup>67</sup> Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, p. 203.



effort particulier de la part des expéditionnaires, les mobiles du voyage eux-mêmes sont appelés à se transformer. Bien que Tess et Jude ne dédaignent pas flâner à travers les villes aux sonorités banales, ils nourrissent cependant un net penchant pour les toponymes idiots et les bizarreries de toute sorte. La nomenclature est longue des lieux visités, tant les États-Unis regorgent de noms étranges et d'endroits aux attractions aussi étonnantes qu'insignifiantes. De Climax au Minnesota, en passant par Why en Arizona, Chicken Alaska, Boring Oregon, You bet Californie, Uncertain Texas, Coupon, Elephant, Double Trouble, Good Intent, Purchase, Remote, Dynamite, Triangle, Domestic, Frogville (*DI*, 22), les possibilités d'itinéraires loufoques sont quasi-illimitées et rien n'arrête les héros. Ils organisent des voyages thématiques dans les plus gros centres commerciaux d'Amérique, à commencer par celui de King of Prussia, Pennsylvanie, ou encore une tournée des « Lick », Salt Lick au Kentucky puis French Lick, Lick Fork, Knob Lick, Grants Lick, Lick Creek, Mud Lick, Spring Lick, Flat Lick, Paint Lick, Blue Lick, *etc.* Ils ne dédaignent pas non plus les trajectoires alimentaires, partir de Cheesecake, dans le New Jersey, puis vagabonder à travers Ham Lake, Sandwich, Oniontown, Sugar City, Chocolate Bayou et Goodfood pour clore cette escapade gourmande à Two Eggs, en Floride (*DI*, 144).

En plus de prêter à ses personnages des mobiles d'une remarquable frivolité, moyen de tourner en dérision les intentions qui motivent les voyageurs de romans de la route sérieux, François Blais montre un attachement avéré pour les listes en tous genres. Les nombreuses énumérations ne font pas qu'accumuler et insister sur les cocasseries de la toponymie américaine, elles possèdent une logique spatiale qui leur est propre et suggèrent un *et cetera* qui témoigne à sa façon de l'incommensurable vastitude de l'hypermonde. En plus d'un effet comique indéniable produit par la nature excentrique des termes de ces accumulations, la rhétorique de l'énumération produit un vertige de l'ineffable devant le World Wide Web, espèce de pendant hypermédiatique de *L'Aleph* borgésien. Pour reprendre l'idée d'Umberto

Eco, la poétique de l'inventorisation s'immisce dans de nombreux aspects de la culture de masse. Et Internet, dans cette perspective, représente véritablement la « Mère de toutes les listes, infinie par définition parce qu'elle est en constante évolution, toile d'araignée en même temps que labyrinthe<sup>68</sup> ».

Un jour où elle erre justement parmi le dédale de ces listes de « funny place names » et « weird town names » dont elle raffole, Tess s'arrête net : « À un moment donné », raconte-t-elle, « j'ai lancé, sans trop réfléchir : "Ah ! Et pis fuck ! Allons à Bird-in-hand et tout sera dit !" Jude a répondu : "Bin oui, c'est évident calice !" et on a éclaté de rire. Affaire conclue. On faisait des farces, mais faire des farces c'est notre manière d'être sérieux » (*DI*, 38). À partir de cet instant, le sort en est jeté et la résolution est irréversible, car, ainsi que le dit Tess, « comme tous les gens sans colonne vertébrale, je ne prends quasiment jamais de décision, mais les rares fois où ça m'arrive, je m'y cramponne contre vents et marées, et même contre le gros bon sens » (*DI*, 78). À nouveau, le choix de la destination et les mobiles du voyage restent pour le moins aléatoires et imprécis, résultats d'un coup de tête qui renforce le caractère complètement irrationnel de Tess et Jude et de leur projet. À la question « pourquoi Bird-in-hand ? », Tess rétorque d'ailleurs : « Je mentirais si je disais que c'est une décision rationnelle. En fait, la réponse qui me vient spontanément est : "parce que" » (*DI*, 37).

Il faut toutefois ajouter à sa décharge, en plus de spécifier que Bird-in-hand n'abrite aucun prédateur sexuel d'après Family Watch Dog, que le Nord-Est des États-Unis propose un rapport dépaysement/sécurité idéal, la destination étant assez éloignée pour goûter au dépaysement, « mais encore suffisamment proche pour [...] éviter la crise de panique » (*DI*, 38). Compromis équitable entre le sentiment d'exotisme et la proximité apaisante du giron familial, Bird-in-hand n'est par contre pas assez éloigné pour empêcher Tess et Jude de s'y rendre par médiamotion. Afin de se familiariser, ils entreprennent une nouvelle expédition

<sup>68</sup> Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2013, p. 229.

virtuelle au cours de laquelle ils ratissent les moindres recoins de la ville. Le passage prend davantage la forme d'une visite guidée ou d'une plaquette publicitaire, entremêlant des informations touristiques diverses adressées directement au lecteur : « Quoi qu'il en soit, je te recommande tout de même le Bird-in-hand Family Inn, car il est situé juste à côté du Bird-in-hand Family Restaurant and Smorgasbord, également propriété des Smucker, où l'on sert des plats traditionnels du comté de Lancaster » (*DI*, 34). Les renseignements sur la gastronomie locale et les descriptions minutieuses de menus variés sont accompagnés de détails sur l'histoire de la ville, sans nul doute colligés via Wikipedia, autre site fréquenté rituellement par Tess et Jude :

Pourquoi un oiseau dans une main ? L'histoire ne le dit pas, mais si on dispose comme moi de beaucoup de temps libre et qu'on a un faible pour les informations pas très utiles, on ne tarde pas à découvrir qu'il existe une locution anglaise, provenant d'une chanson de 1781 (*Sung at Vauxhall*), disant : « One bird in the hand is worth two in the bush. » Ce qui est à peu près l'équivalent de notre « Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras » ou encore de cette sage parole de l'Ecclésiaste comme quoi un chien vivant vaut mieux qu'un lion mort (*DI*, 34-35).

Le roman de la route manifeste un intérêt marqué pour les détails géographiques et historiques, bien qu'ils soient d'ordinaire mieux ventilés que la présentation en vrac des intérêts touristiques rassemblés dans un chapitre d'ailleurs intitulé « Bird-in-hand ». Cela a pour effet de diffuser un savoir sur le monde référentiel et d'ancrer l'univers diégétique dans une atmosphère d'authenticité<sup>69</sup>. Normalement acquis au prix d'une expérience pratique de terrain, ce savoir largement anecdotique est ici le fait de l'accès démocratisé à l'espace de l'information qui, dans *Document 1*, entraîne une surenchère de ce type de passages documentaires. Ainsi du site Wikipedia, où l'on trouve selon Tess des indications sur des sujets aussi variés que la sexualité des sirènes dans les lettres, la consommation de la benzédrine, les personnages fictifs comptant neuf doigts ou la « mucophagie », soit l'habitude de consommer son mucus (*DI*, 143). Quoi qu'il en soit, c'est maintenant bien au fait de

<sup>69</sup> Anne Hurault-Paupe, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Ph. D. (langues, littératures anglaises et anglo-saxonnes), Paris, Université Paris X, 2006, p. 398.

l'histoire et des principales distractions de Bird-in-hand que Tess et Jude mettent sur la glace leurs vagabondages hypermédiatiques, afin d'établir les préparatifs de leur voyage en voiture sur les chaussées bitumées de l'Amérique.

#### 5.4.3. D'un genre moribond, de la locomotion et d'une Chevrolet Monte Carlo 2003

S'exposant comme une « littérature consciente d'elle-même<sup>70</sup> », l'œuvre parodique, on ne saurait trop le répéter, met régulièrement en branle à l'aide de stratégies diverses une économie de la métafiction. Celles-ci sont variées et protéiformes, couvrent de la simple intervention narrative aux dispositifs plus complexes de mise en abyme. L'ensemble du roman de Blais, de son côté, se présente comme une leçon d'écriture. Le titre, indice éloquent, renvoie ironiquement aux documents laissés sans titre lors de l'emploi du logiciel Word, symbole de l'inachèvement et de l'incapacité inouïe de Tess et Jude à mener quoi que ce soit à terme. Dans *Document 1*, ce sont eux qui prennent en charge le processus scripturaire, se relayant à la barre de la narration/rédaction pour rendre compte des préparations de leur voyage à Bird-in-hand et de leur progressive initiation à l'écriture. Or, leur récent enthousiasme pour la création littéraire n'est ni fortuit ni désintéressé. Leur but est d'obtenir une bourse auprès d'organismes subventionnaires – Conseil des Arts du Canada et Conseil des Arts et des Lettres du Québec<sup>71</sup> – pour leur projet de rédaction entourant leur séjour en Pennsylvanie, séjour qu'ils feront s'ils obtiennent la bourse, c'est-à-dire le viatique requis pour financer leur échappée en roue libre...

Les deux néophytes bénéficient d'un prête-nom pour mener à bien leur projet de demande. Sébastien Daoust, l'auteur demeuré anonyme de *La mort du ptérodactyle*, figure de l'écrivain hermétique aux habiletés sociales limitées, leur vient en aide un peu par ennui, beaucoup en raison de son attirance à sens unique envers Tess. Toutes ces questions d'écriture

<sup>70</sup> Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467.

<sup>71</sup> André et Nicole Ferron sont également d'anciens boursiers du Conseil des Arts.

permettent à Blais de ménager de nombreux passages réflexifs. Parmi eux, l'intrication d'un court chapitre au titre évocateur, « Un genre moribond » (*DI*, 63), annonce le charme suranné désormais associé au voyage, le désenchantement qui l'entoure depuis l'avènement des nombreux progrès techniques et technologiques, et dévalue conséquemment *Document 1* qui n'est rien d'autre en somme qu'un chantier romanesque de l'antivoyage :

Au 18<sup>e</sup> et au 19<sup>e</sup> siècle [*sic*], les plus grands auteurs se frotteront à ce genre polymorphe (prenant tour à tour la forme de l'essai, du carnet de route, de l'étude ethnographique, de l'autobiographie, de l'analyse politique ou du simple recueil d'anecdotes), signe qu'il avait acquis ses lettres de noblesse. [...] Les progrès dans les transports et les communications ont rendu le voyage banal. Aujourd'hui, tout le monde peut aller partout ou, à défaut, tout le monde peut mémériser ce qui se trame à Rio de Janeiro ou à Fort Myers et chacun peut savoir, pourvu que cela l'intéresse, que Jason Parrish Casebier, domicilié au 2219, Florence Boulevard, à Omaha (Nebraska) a été condamné pour « rape felony » le 25 novembre 1995 (*DI*, 63-64).

L'entreprise de sape à laquelle se livre Tess touche aux mobiles du voyage et ne pourrait être plus claire. Pourquoi en effet vouloir s'ouvrir aux battements du vaste continent alors même que ce dernier est en grande partie rendu accessible à quiconque possède un ordinateur ? Y a-t-il seulement une raison valable à vouloir découvrir le territoire, découverte qui plus est impossible tant le monde entier a été quadrillé, balisé, bref, civilisé ? La référence faite plus loin à Claude Lévi-Strauss et à *Tristes tropiques* appuie cette idée, lui qui pronostique dans ce même ouvrage la fin des voyages et la mort de l'exotisme. La dévalorisation du voyage, accompagnée ci-dessus de réflexions sur la mémoire du genre, semble donc a priori sans appel et désigne bien, par extension, sa pauvreté comme matière romanesque. Car il suffit d'extrapoler un peu pour convenir de ce que la lecture d'un récit de voyage ou d'un roman de la route est tout aussi dépassée depuis que la révolution Internet a fait son œuvre et démocratisé l'usage de la médiamotion.

En dépit de cette hypothétique impopularité du récit de voyage, Tess et Jude poursuivent aveuglément leurs rêves de départ, ou ce qui en fait office, et conviennent par la suite de se procurer un véhicule. Au cours du chapitre intitulé « Chevrolet Monte Carlo », ils

se rendent chez un concessionnaire du coin, afin de mettre la main sur une voiture, indice de généricité des plus éloquents. Bien sûr, Tess effectue d'abord un tri préliminaire en menant des investigations virtuelles, en consultant Internet et les petites annonces afin de dénicher la bonne affaire. La présence de l'automobile est alors surdéterminée par la description très formelle qui en est faite :

Qu'est-ce qu'on voulait, au juste ? Est-ce que cette Mazda Protégé 2003 quatre portes affichant 89 150 kilomètres au compteur (AM/FM stéréo, air climatisé, lecteur CD, enjoliveurs de roues, essuie-glace intermittents, volant ajustable, coussins gonflables pour passager, intérieur tissu), vendue par un particulier de Saint-Nicéphore, pourrait nous convenir ? Va savoir. Il paraît qu'elle est équipée d'un moteur de 1.8 litres. Est-ce que c'est bon, ça (*DI*, 107-108) ?

Les portraits d'automobiles sont une chose commune que l'on attend dans le roman de la route. Mais cette façon de faire reste peu usuelle : aux descriptions normalement attendues, Blais préfère l'aridité desséchante d'une liste pratique d'éléments techniques. Nul souci de flamboyance ou de séduction ici, l'accumulation a quelque chose d'une rhétorique terriblement banale, bien que ce cas de surcodage évident produise un effet d'incongruité comique.

Le procédé est sensiblement pareil lors de l'achat final de la Chevrolet Monte Carlo, mais déjà, le modèle lui-même – « un char de frimeur » (*DI*, 132), selon Daoust – est significatif. D'abord par son prestige et sa puissance, qui reconduisent l'imaginaire conquérant et masculin traditionnellement attribué à la voiture, ensuite par la couleur jaune, criarde et solaire, symbole d'une conception héroïsante de l'objet. Il n'est pas non plus exclu que ce soit là un autre clin d'œil à Ducharme et à cette rutilante Corvette Trans-Am aperçue par André et Nicole au tout début de *L'hiver de force* : « Le capot de la Corvette Trans-Am est revêtu d'un aigle déployée; je demande à Nicole si ça lui fout un coup là où les gars qui ont inventé ça pensent. La Camaro Super-Sport se montre fière à plusieurs endroits de sa

carrosserie du double S trapu de son sigle chromé; il n'y pas que nous de romantiques...<sup>72</sup> ». Contrairement à André et Nicole, qui peuvent à peine se permettre de rêver à cette merveille d'ingénierie américaine, en bons parvenus qu'ils sont depuis l'obtention de leur bourse du Conseil des Arts, Tess et Jude dépensent sans ménager. La description de la nouvelle acquisition n'a toutefois rien du romantisme attendrissant des Ferron. Voici plutôt, fiche technique à l'appui – bien entendu glanée sur Internet –, le portrait rigoureusement objectif de la Monte Carlo :

- Moteur : V6 3,4 L
- Autre moteur : V6 3,8 L
- Puissance : 180 ch à 5200 tr/min et 205 lb-pi à 4000 tr/min
- Transmission de série : automatique à 4 rapports
- Transmission optionnelle : aucune
- Freins avant : disques
- Freins arrière : disques
- Sécurité active de série : ABS, antipatinage
- Suspension avant : indépendante
- Suspension arrière : indépendante
- Empattement : 280,7 cm
- Longueur : 502,6 cm
- Largeur : 183,6 cm
- Hauteur : 140,3 cm
- Poids : 1515 kg; 1535 kg (SS) [...] (*DI*, 127).

Ainsi que le propose Tess, cette litanie de détails parfaitement obscurs qui se poursuit sur près de deux pages ressemble à « [...] de la poésie contemporaine ou un film d'espionnage : on n'y comprend rien, mais c'est beau par moments » (*DI*, 126). On peut aisément voir à l'œuvre, derrière l'accumulation de détails pointus de cette description sans contredit peu orthodoxe, l'action des lentilles grossissantes et déformantes qui font de ce passage un réel morceau de bravoure parodique. Que l'iconographie habituelle soit délogée par cette nomenclature jargonneuse n'est pas le moindre pied de nez fait au lecteur, tout comme l'utilisation particulière que les compagnons feront de la voiture. Mais cette poétique concise de l'inventaire dans laquelle la liste occupe une place de choix colle aussi aux enseignements du

---

<sup>72</sup> Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 21.



maître à penser de Tess en matière d'écriture : Marc Fisher. L'un des dix commandements de Fisher mentionne en effet d'éviter les descriptions fastidieuses, lesquelles désintéressent le lecteur qui les évitent selon lui systématiquement. Le romancier conseille plutôt d'appuyer « résolument sur l'accélérateur, comme un automobiliste ivre de vitesse » (*DI*, 87). Et après avoir réglé l'achat de la Monte Carlo, Tess et Jude peuvent dorénavant presser l'accélérateur, non plus métaphoriquement, mais de façon littérale.

#### **5.4.4. Là-bas, tout près : où l'on verra que François Blais réserve un traitement bien particulier aux espaces de la locomotion dans *Document 1***

Tess évoquait plus haut le polymorphisme du récit de voyage, genre accueillant qui assimile à des degrés divers les formes et contenus de l'observation anthropologique, de l'autobiographie ou du carnet, du commentaire politique comme de la réflexion sociologique. En général, les récits de voyage sont habités par l'Ailleurs et l'expérience d'une altérité plus ou moins radicale à laquelle doivent faire face les explorateurs aiguillés par la quête de l'inconnu. Ce qui, en cours de route, les pousse parfois à s'improviser ethnologues de terrain. Comme pour actualiser ces anciens éléments de la mémoire générique du roman de la route, et pour amplifier également l'ancienneté de telles pratiques, Blais se plaît à pasticher, circonlocutions à l'appui, le style du récit de voyage classique, d'où l'utilisation de temps et de modes verbaux – passé simple et imparfait du subjonctif – qui ne sont plus guère employés de nos jours. Après l'épisode de la Chevrolet Monte Carlo, l'appareil intertitulaire affiche cet anachronisme et se succèdent alors des périphrases rivalisant de longueur telles que « Où l'on verra de quelle manière extraordinaire Tess et Jude firent la connaissance de leur imbécile de voisin » (*DI*, 119) ou « Voyage en Chevrolet Monte Carlo à Sainte-Anne-de-la-Pérade et autres lieux circonvoisins, avec quelques notes sur l'histoire, les mœurs et les coutumes des dits lieux » (*DI*, 134).

Façon particulièrement habile et originale de dire l'archaïsme du roman de la route et des moyens de locomotion, le pastiche accompagne l'intention parodique, dans la mesure aussi où cette rhétorique empanachée crée un effet d'anatopisme provoqué par le brouillage des catégories du proche et du lointain. Dans l'intitulé précédent, l'emprunt à la formule ethnographique – les notes sur l'histoire, les mœurs et les coutumes – détonne d'autant plus que Sainte-Anne-de-la-Pérade est situé à quelques minutes seulement de Grand-Mère, lieu de résidence de Tess et Jude. La découverte des « dits lieux » laisse pourtant voir tout l'artifice d'une mise en scène de l'exotisme, par une espèce de rodage progressif au sein de municipalités limitrophes : « Le pont de Grand-Mère nous faisait de l'œil, mais franchir le Saint-Maurice nous semblait aussi lourd de conséquences que franchir le Rubicond l'avait été pour Jules. Cela nous a bien pris une dizaine de jours avant qu'on ose aller quelque part où ne pouvait pas se rendre à pied » (*DI*, 135). Parce que Tess et Jude privilégient au quotidien les modes de médiamotion, sinon la marche à pied du temps où ils étaient sans le sou, on peut penser que tout ce qui s'éloigne de leur appartement ou du Subway où travaille Tess revêt une signification étrange et étrangère à leurs yeux. Cette mise à distance par une espèce de procédé d'opacification de l'ordinaire rappelle l'excursion des courageux « autoroutiens » qu'ont été durant plusieurs semaines Julio Cortázar et Carol Dunlop, voyageurs de proximité ayant élu domicile dans chacune des soixante-cinq aires de service longeant l'autoroute entre Paris et Marseille.

Malgré ce que le titre pourrait laisser penser, *Les autonautes de la cosmoroute* (1983) ne suggère aucune odyssée intergalactique, mais bien plutôt une simple expédition qui ne prend des proportions épiques qu'en raison du style grandiloquent et particulièrement habile des auteurs. Inspirés, entre autres, par les récits d'explorateurs de Cook et de Marco Polo, ils s'approprient eux aussi en la subvertissant cette tendance aux intertitres sommaires et essoufflants dont voici reproduit l'un des spécimens les plus probants :

Où le lecteur suivra nos héros sur un chemin qui comportera des journées ensoleillées, des preuves de l'existence de la bonté humaine, comme celles de menaces latentes; où l'on constatera une fois de plus, pour citer un illustre danseur de claquettes, que chaque nuage est doublé d'argent, et où nos vaillants expéditionnaires découvriront que l'on a parfois avantage à n'être nulle part<sup>73</sup>.

Il y a long, et long, puis il y a Cortázar et Dunlop. Réservée aux séquences routières, une écriture télégraphique sert la rédaction du journal de bord, tandis que les haltes dans les stationnements, elles, sont minutieusement décrites et documentées à l'aide de croquis et de photographies en tout genre. Ces arrêts donnent lieu à des remarques topologiques, entomologiques ou climatiques hautement comiques qu'annonce sans équivoque un intertitre comme celui-ci : « De la faune entomologique des parking et autres considérations écologiques ainsi que des possibilités (aléatoires) d'établir une cartographie de leur flore arborescente<sup>74</sup> ». La terminologie employée témoigne d'une pseudo-scientificité que ne cessent de railler Cortázar et Dunlop, amenés en bons « explorateurs » à inventorier leurs « découvertes » au fil du périple.

De même tout ce qui n'est pas Paris, sans pour autant s'en trouver loin, s'avère dépayçant dans *Les autonautes de la cosmoroute*, tout ce qui se situe de l'autre côté du pont de Grand-Mère dans *Document I* verse dans l'inconnu relatif ou l'inédit total. Des trouvailles pittoresques y attendent Tess et Jude, parmi lesquelles, dans le coin de Sainte-Anne-de-la-Pérade, une église à l'architecture néo-gothique comptant deux clochers et un centre thématique dédié à la grandeur du poulamon (*DI*, 135-136). Bientôt, le dépaysement est tel que les deux tourtereaux se surprennent de ce que les gens parlent leur langue et acceptent leurs devises canadiennes. Selon Daniel Sangsue, il est pratique courante dans les récits de voyage parodiques que de privilégier l'avoisinant au détriment du lointain, l'endotique à l'exotique<sup>75</sup>. Cependant, la logique qui opère ici est celle de l'exotisme du prochain, qui n'est désormais plus inscrit dans les données kilométriques de l'éloignement, mais au cœur même

<sup>73</sup> Julio Cortázar et Carol Dunlop, *Les autonautes de la cosmoroute*, Paris, Gallimard, 1983, p. 26.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>75</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 271.

des voyageurs : comme le propose à ce sujet Jean-Didier Urbain, « [c]e n'est pas l'Espace qui fait le voyage. C'est le voyageur<sup>76</sup> ». Ainsi, seuls des globe-trotters claustrophiles aussi improbables que Tess et Jude, menant une existence réglée comme une partition de musique, peuvent se surprendre de ce sentiment du lointain à quelques pas de leur résidence.

Lorsqu'ils reviennent de leur expédition de quelques heures tout au plus, ils sont d'ailleurs étonnés de retrouver Grand-Mère inchangé (*DI*, 138), réflexion sur la temporalité qui constitue une stratégie efficace pour instituer l'Ailleurs dans l'Ici. Selon Urbain, ce jeu sur la durée permet d'introduire un effet de distanciation, de dilater le monde « par la durée, qui est à l'immédiat ce que le microscope est à l'invisible, et changer de dimension en dilatant le temps au point de le suspendre, ou presque<sup>77</sup> ». Rapidement, Tess et Jude ne connaissent plus de frontières, ils conjuguent les charmes inédits de la locomotion aux joies de la médiamotion :

Dès qu'on avait les moyens de remplir un réservoir [...], on se rendait sur Google Maps pour choisir une destination et convenir d'un itinéraire, on jetait quelques provisions dans une glacière, on passait acheter une caisse de douze au M, et on prenait la route. [...] On sortait alors de la ville par Shawi et on attendait d'avoir quitté la civilisation (c'est-à-dire d'arriver à Saint-Boniface) avant de décapsuler notre première bière. Après Saint-Alexis-des-Monts et Sainte-Angèle-de-Prémont, on quittait le pays du 819 et on pénétrait en territoire inconnu (*DI*, 139).

Le vocabulaire employé contribue de façon évidente à accentuer l'effet de dépaysement et d'exotisme. Les termes « civilisation » et « territoire inconnu » sont fortement connotés à la veine ethnographique ou autres récits de découvreurs et témoignent d'une impression d'altérité, alors que l'expression « pays du 819 » comporte une valeur spatiale superlative et suggère que de quitter les régions qui partagent cet indicateur équivaut à changer de pays. En outre, Tess et Jude se rendront à Sainte-Émilie-de-l'Énergie, « voir comment vivent les gens » (*DI*, 139), feront une heure de « tourisme » à Saint-Côme (*DI*, 140) comme s'il s'agissait d'une municipalité aux mœurs étrangères ou d'une destination soleil recherchée.

<sup>76</sup> Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, p. 202.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 206.

Probablement est-ce pour cette raison, et parce qu'ils ont l'impression de découvrir l'étendue d'un monde nouveau, que les deux héros ont tôt fait de s'autoproclamer de « vrais Jack Kerouac » (*DI*, 140), en hommage bien sûr à cette figure tutélaire du vagabond impénitent.

Cependant, le voyage – ou l'antivoyage – de ces Kerouac en puissance, qui n'a somme toute jamais vraiment débuté, tire à sa fin. Ils épuisent en vitesse toutes leurs ressources financières, flambant leur bourse du Conseil des Arts dans l'achat de cette Chevrolet Monte Carlo hors de prix, de divers vêtements, valises, appareil-photo et au cours d'un souper gastronomique cinq étoiles des plus éclatés. L'héritage du hobo se fait sentir dans ces largesses et par la parfaite incapacité de Tess et Jude à prévoir quoi que ce soit. Le lendemain de ce repas au coût prodigieux, la « ceinture de synchronisation » (*DI*, 171) se rompt et leur voiture tombe en panne. Les frais de réparation et d'entretien occasionnés sont si élevés que la carte bancaire de Tess indique bientôt « Fonds insuffisants », ce qui vient mettre un terme abrupt au voyage à Bird-in-hand dont on ne connaîtra jamais que les préparatifs. Le topos de sortie de route du roman de la déroute est néanmoins respecté, car de retour entre les murs réconfortants de leur appartement, les héros se consolent : ils savent maintenant que « [o]ne bird in the hand is worth two in the bush » (*DI*, 35). Comme quoi, mieux vaut parfois être malheureux chez soi que n'importe où ailleurs.

### 5.5. Du Far Web au Far West : Frontière hyperréelle et poétique du *fast food* dans *Toutes mes solitudes !* de Marie-Christine Lemieux-Couture

« Va vers l'ouest, jeune homme, disait-on jadis. Aujourd'hui il faut dire : fais-toi sauter la cervelle, jeune homme, il n'y a pas d'espoir pour toi<sup>78</sup> ».

« Dans l'Ouest, quand la légende dépasse la réalité, alors on imprime la légende<sup>79</sup> ».

Au cours d'une réunion de l'*American Historical Association* tenue à Chicago en 1893, Frederick Jackson Turner présente une lecture de son essai désormais célèbre, « L'importance de la Frontière dans l'histoire américaine<sup>80</sup> ». La thèse avancée, et qui semble alors ravir la docte assemblée, propose que l'existence d'une zone de terres vacantes, son recul continu par la progression des pionniers vers l'Ouest, expliquent non seulement l'expansion continentale, mais aussi l'origine du tempérament de l'homme américain, empreint de vigueur et de curiosité intellectuelles, d'indépendance et de vertu démocratique. Selon les tenants de la Nouvelle Histoire de l'Ouest toutefois<sup>81</sup>, la théorie de Turner, en grande partie élaborée autour de représentations chimériques, vise à exalter les valeurs destinées à fonder la geste héroïque américaine, en mal de profondeur historique. Et cette exaltation de la fibre patriotique a un prix, puisqu'elle s'exerce au détriment du rôle qu'ont pu jouer les femmes dans la conquête du continent, en plus de passer complètement sous silence, conséquence encore plus désastreuse, la spoliation et la mort de centaines de milliers d'Amérindiens au cours de cette valeureuse procession colonisatrice.

Que ces interprétations soient tendancieuses ou non, le fait est que les travaux de Turner ont sanctionné une vision romantique du passé, nourri un lyrisme dont les

<sup>78</sup> Henry Miller, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 1954, p. 179.

<sup>79</sup> Philippe Jacquin et Daniel Royot, *Go West ! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2002, p. 170.

<sup>80</sup> Voir Frederick Jackson Turner, « L'importance de la Frontière dans l'histoire américaine », *La Frontière dans l'histoire des États-Unis*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 1-33.

<sup>81</sup> Sur les différentes approches de la Nouvelle Histoire de l'Ouest, voir la synthèse de William G. Robbins, « L'émergence de la Nouvelle Histoire », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (éd.), *Le mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 55-70.

manifestations les plus emblématiques sont peut-être celles du western hollywoodien en vogue durant les années 1950. Comme l'a montré Marco Modenesi, et avant lui Guido Rousseau dans son essai sur *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise*<sup>82</sup>, les écrivains du Québec, bien qu'ils ne partagent qu'indirectement cet héritage états-unien, n'échappent pourtant pas à cette fascination pour le Far West qui prend pour l'essentiel deux directions. Selon Modenesi, les représentations artistiques intègrent en effet l'un des deux paradigmes interprétatifs du mythe de la Frontière. Le premier est turnerien et table sur ses dimensions épiques : l'homme en lutte contre l'âpre nature pour l'avancement de l'établissement, les Indiens menaçants de l'*hinterland*, le cow-boy taciturne de la prairie solitaire, etc. Le second, celui du désenchantement, s'inscrit en revanche dans un esprit révisionniste. En général, ses adhérents s'appliquent à mettre à nu la facticité de l'Ouest mythique en dénonçant par exemple les conflits raciaux ou les bouleversements écologiques créés par la colonisation de terres qui n'ont, en réalité, jamais été vierges<sup>83</sup>.

Parce que dans ses versions américaines, le roman de la route se fait le digne légataire de certains codes du western, il est un vecteur privilégié de cet imaginaire. Le Québec n'y échappe pas non plus; nombreux sont en effet les auteurs à user de ces mêmes codes. On n'a qu'à penser au shérif McDougall de Mathieu Handfield croisé en début de chapitre, ou encore au *Soleil des gouffres* qui multiplie les clins d'œil à l'Ouest pionnier dans sa partie médiane intitulée « Le désert ». De son côté, *Toutes mes solitudes !* de Marie-Christine Lemieux-Couture offre un cas tout à fait symptomatique du second paradigme en ce qu'il tend vers une déconstruction en règle du mythe. Sur la demande de Jean-Couillon, Chri, la narratrice, profite d'une année tampon avant sa rentrée universitaire pour se ruer vers l'Ouest, à destination de Nowhere, petite bourgade fictive de la Colombie-Britannique. Si le mobile

<sup>82</sup> Voir Guido Rousseau, « La quête du dépaysement », *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise*. Sherbrooke, Naaman, 1981, p. 67-96.

<sup>83</sup> Voir Marco Modenesi, « "Va donc dans l'Ouest, jeune homme !" Présence et signification de la Frontière dans le roman québécois contemporain », *Intersections : la narrativa canadese tra storia e geografia*, n° 38, 1999, p. 137-170.



premier du voyage est d'œuvrer là-bas au reboisement des forêts, la traversée du couple fait en réalité office de quête spirituelle, comme le rappelle Couillon à un certain moment (*TS*, 222).

Pour clore en beauté cette partie sur la parodie routière, je propose d'observer le traitement subversif que réserve Lemieux-Couture à la fabula de la quête spirituelle et à certains mythes de la Frontière. Pour ce faire, je souhaite démontrer que la vision de la romancière est influencée par celle, hyperréelle, d'Umberto Eco, selon qui l'Amérique est un endroit où « le Bien, l'Art, la Fable et l'Histoire, ne pouvant se faire chair, doivent au moins se faire plastique<sup>84</sup> ». Cette Frontière hyperréelle prend vie grâce à la « poétique du fast food » (*TS*, 114) de la romancière : comme le *fast food*, la route, le désert et l'Éden constituent dans le roman des succédanés liés à la consommation, au vide et à la camelote, au toc et à la réplique. Afin de mesurer les tenants et aboutissants de cette poétique aux enjeux métafictionnels, j'analyserai entre autres aspects les représentations de la *wilderness* et de ses territoires sauvages, ainsi que la figure archétypale du cow-boy associée aux valeurs frontalières de la virilité, du courage et de la solitude<sup>85</sup>. Mais avant cela, je veux d'abord suggérer que cette perspective iconoclaste est facilitée par le fait que Chri, une anarchiste dans la plus droite lignée du roman de la route contestataire, tient la barre de la narration. Partant, rien de ce que cerne son regard caustique durant cette odyssée *coast to coast* n'en sort indemne, ni même son Jean-Couillon de petit ami.

### 5.5.1. La *badass* et le chien savant : couple dépareillé III

Marie-Christine Lemieux-Couture ne fait pas dans la dentelle. On s'en rend bien vite compte en lisant *Toutes mes solitudes !* et ses sorties publiques sur les réseaux sociaux le

<sup>84</sup> Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, p. 58.

<sup>85</sup> Voir sur le sujet Philippe Jacquin, « Le cow-boy : grandeur et misère d'un héros américain », *Le mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (éd.), Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 86-91.

confirment. Sur un blogue où elle répond aux détracteurs de son premier roman, elle le laisse clairement comprendre : « je suis une badass », dit-elle, « anarchiste, insoumise, libre-penseur, qui hurle ce que personne ne veut entendre, qui dérange l'ordre établi du Confort Inc.<sup>86</sup> ». Franc-tireuse dont le parler franc mire tout ce qui cloche et pue le non-sens, la romancière insuffle sa verve pamphlétaire à Chri, en qui il est tentant de voir son double, ne serait-ce qu'en raison de leur correspondance homonymique. Diminutif probable de Marie-Christine, le sobriquet se comprend d'ailleurs comme une injonction péremptoire dictée par l'auteure : crie, dénonce, hurle, revendique, semble-t-elle lui ordonner, lui déléguant ainsi le devoir de secouer les douillettes certitudes de la doxa. « J'écris contre la langue », poursuit encore Lemieux-Couture dans son mémoire de maîtrise, « contre le monde, contre le système, contre la mort, à contre-courant contre tout, mais contre. Et c'est le *contre* qui compte<sup>87</sup> ». La construction de cet éthos rebelle en dit déjà long sur Chri, qui se voit par le fait même investie d'un devoir de transgression absolue.

La narratrice incarne donc une espèce de Calamity Jane de l'humour qui tire à bout portant sur tout ce qui bouge et ne bouge pas. À ce compte, elle est loin de faire cavalière seule. Alexandra Ganser note d'ailleurs dans la littérature américaine la constitution d'une veine néo-picaresque de romans de la route impliquant des héroïnes féminines enclines à questionner les fondements de l'imagerie frontalière : « Many women-authored road texts actually lead their female heroes west », affirme Ganser, « questioning (if not always subverting), by their mere movement, the masculine paradigm of the frontier as a manly terrain in which women are out of place<sup>88</sup> ». Le paradigme anti-turnerien dans lequel s'inscrit *Toutes mes solitudes !* appelle à un renversement de perspective intéressant. De figurante

<sup>86</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, « À la critique », <http://voir.ca/marie-christine-lemieux-couture/2013/01/13/a-la-critique/>, page mise en ligne le 13 janvier 2013, consultée le 7 mai 2015.

<sup>87</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, *Et Chri : œuvres incomplètes* suivi de *La volonté de néant : manifeste essayistique et/ou exercices de style à saveur intellectuelle*, M. A. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 209. L'auteure souligne.

<sup>88</sup> Alexandra Ganser, « On the Asphalt Frontier : American Women's Road Narratives, Spatiality, and Transgression », *Journal of International Women's Studies*, vol. 7, n° 4, p. 161.

qu'elle était dans l'histoire et le folklore de la première Frontière, la femme revient à l'avant-scène du récit pour imposer son point de vue sur les personnages et les événements, ce que favorise la configuration du couple dépareillé en ménageant un terrain fertile à la réflexion sur la répartition des rôles traditionnellement masculin et féminin<sup>89</sup>. Puisque la parole est l'arme de la narratrice et qu'elle seule détient le pouvoir du logos, il va de soi qu'elle passe au crible de sa critique l'univers de la Frontière avec, au premier chef, la figure masculine du hardi cow-boy.

Quand Jean-Couillon est pris pour cible, l'ironie fournit à Chri ses munitions les plus cinglantes, surtout que les occasions d'ouvrir le feu ne manquent pas. D'emblée, le surnom dont il a pu hériter, gracieuseté de Chri, en dit long sur son caractère – « couillon » réfère à une personne couarde et stupide –, mais aussi sur la relation de subordination qui lie ces deux personnages. Une fois de plus donc, c'est à l'interaction relevée plus haut par Wendy Zierler entre la rusée et le simplet que l'on assiste. Il apparaît dès lors conséquent pour Couillon d'illustrer en tous points ou presque le calque en négatif du dompteur de pays téméraire. Et si d'aventure ce dernier emprunte la démarche du cow-boy, c'est plutôt que ses errances prolongées le long de la Transcanadienne ont entamé l'irritabilité de son entrejambe (*TS*, 83). Tourné en dérision, le pauvre Couillon est sans cesse mesuré aux acteurs de l'Ouest mythique, y perdant chaque fois au change. Ainsi, lorsqu'il est décrit comme un « coureur-des-bois-man » qui « pisse les instincts virils de partout, [qui] monte sa tente en un tournemain de mâle alpha » (*TS*, 74), ou encore comme le « mâle américain à la conquête de l'Ouest sauvage... à pied » (*TS*, 51), il faut bien sûr entendre dans cette démonstration de flagornerie l'exact envers de ce qui est énoncé. L'alignement de stéréotypes ne vise la plupart du temps qu'à faire ressortir cet infranchissable abîme qui sépare Couillon des archétypes de la virilité tels que le coureur des bois et les multiples déclinaisons du mâle alpha. Il est bien au contraire sensible,

---

<sup>89</sup> Anne Hurault-Paupe, *op. cit.*, p. 455.

du genre homme rose, à gambader joyeux, la fleur aux dents et le cœur en fête. Né de parents « méga-grano-hippies, spirituels-nioux-age » (*TS*, 112), il incarne, quelque quarante ans trop tard, un spectre de la contre-culture, une résurgence anachronique du *flower power*, sorte d'enfant-fleur fané chez qui persistent malgré tout, sous un enrobage de naïveté attachante, les idéaux de paix, d'amour et de liberté.

D'un idéalisme candide, Couillon se distingue de Chri par ses origines sociales et son milieu familial. La narratrice, elle, a vécu avec sa mère la quiétude banlieusarde de l'*american dream*. Conformément à la tradition picaresque, elle n'a cependant pas connu son père, mais cette absence de modèle masculin ne l'empêche pas d'actualiser dans le roman l'esprit du cow-boy. En premier lieu parce qu'elle s'identifie elle-même au héros de l'Ouest : « Je revois le générique de Lucky Luke, mon enfance aux tympanes... mais le salon a disparu et c'est moi le poor lonesome cowboy, I'm a long, long way from home » (*TS*, 95). La solitude de la narratrice, au demeurant fort appuyée par l'appareil titulaire de l'œuvre, va certes au-delà de la référence à Lucky Luke. Elle s'apparente aussi à un exil intérieur, laissant voir chez Chri une autre version, féminine cette fois, de la vagabonde solitaire et étrangère. Comme le veut l'usage, cette posture découle et nourrit à la fois la désolidarisation sociale de la narratrice, son refus global affiché par cette fameuse énonciation du *contre* à laquelle elle prête sa voix. Le mode de focalisation interne qui replie Chri sur elle-même, la borne au monologue intérieur en la préservant des interactions avec autrui, ce mode de focalisation la maintient paradoxalement, tel un Ladouceur derrière sa lentille du désert, dans la passivité de l'observatrice. Après tout, l'homme de la Frontière, comme le note Daniel Royot, ne répugne-t-il pas à livrer la conversation<sup>90</sup> ? Or, en plus de rester en retrait de la société, l'insoumise semble condamnée à l'exil d'elle-même, comme le laisse entendre un de ces rares passages où

---

<sup>90</sup> Daniel Royot, « Quand le vide est créateur de mythes », dans Sophie Bobbé (dir.), *Déserts américains : grands espaces, peuples et mythes*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p. 153.

elle consent à livrer ses états d'âme : « Maintenant, je marche à côté de moi, à côté de mon Couillon, à côté de la Transcanadienne, mais à côté... toujours » (*TS*, 170).

D'autres facteurs viennent encore amplifier l'attraction exercée par ce tropisme absurde du genre que l'on a pu voir à l'œuvre au cours de cette thèse. Par exemple, Chri ne se contente pas seulement de réduire Jean-Couillon à la réplique falote du héros frontalier, il lui faut aussi l'animaliser. Tout au long du périple transcanadien, Lemieux-Couture joue de parallèles notables entre son compagnon d'auto-stop et le meilleur ami de la femme, c'est-à-dire le chien. Cette donnée ajoute une épaisseur supplémentaire au couple dépareillé, déjà construit sur une inversion des rôles masculin et féminin et sur les différences de milieux socio-économiques auxquelles Couillon fait d'ailleurs sans cesse allusion. De son propre aveu, la romancière se serait inspirée de l'œuvre de Beckett pour instaurer une dynamique de dressage entre ses personnages principaux<sup>91</sup>. L'influence du maître de l'absurde, qui apparaît brièvement sous les traits d'un caniche (*TS*, 39), est bel et bien incontestable : elle génère chez l'écrivaine renégate une variation assez fidèle au couple de Vladimir et Estragon, les vagabonds de la pièce *En attendant Godot*, l'un intellectuel, l'autre prolétaire; elle est également perceptible à travers la relation de sujétion similaire à celle qui unit les Clov et Hamm de *Fin de partie*. Dès l'ouverture, des indices permettent de ressentir cette mise en scène à laquelle est soumis Couillon. Attablé dans un restaurant en compagnie de Chri, ce dernier se goinfre en effet avec très peu de grâce, lape, salive, grogne, lèche son bol avec une avidité tout animalière. Chacune de ses actions est mise en relation avec le comportement du bon canidé, qu'il sautille, tourne en rond, marche à quatre pattes, se roule dans le gazon, lèche Chri ou, victime d'un afflux de testostérone, la « zigne » effrontément. Le gentil toutou docile qui donne la patte sur commande et la maitresse impérieuse, cette dichotomie entre le dominé et le dominant ne sont pourtant ici qu'un épiphénomène de l'absurde; l'asymétrie du couple

---

<sup>91</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, *Et Chri*, op. cit., p. 218.

dépareillé provient, à la manière de Loubert dans *Ah l'amour l'amour*, de ce que Chri détient le monopole de la parole. Et les foudres de ce discours, Jean-Couillon n'est pas le seul à les souffrir; tout un réseau de personnages figurants est mis sur pied le long de la route pour servir de chair à canon, pour nourrir les salves verbales à l'endroit de sujets variés.

### 5.5.2. Originaux et détraqués II : les délégués de l'énonciation *contre*

« Moraliste, c'est un métier ?<sup>92</sup> »

Les romans de la route dont le mode de transport privilégié est l'auto-stop présentent cette tendance au portrait de société, à la courtepointe sociale que la série d'automobilistes croisés permet de broder. Des romans comme *Appalaches* (1992) d'André Pronovost, *La quête de Nathan Barker* (1994) de Philippe Porée-Kurrer, *Oh ! La belle province. Épopée touristique* (2016) de David Dorais ou *Une virée américaine* (2017) de François Jobin, pour ne nommer qu'eux, adoptent tous, à des degrés différents, ce type de fonctionnement basé sur le topos narratif de la rencontre. Non pas que les autres modes de déplacements ne se prêtent à pareille stratégie; mais l'auto-stop plus que tout autre la systématise. « Le pouce nous révèle des caractères », écrit l'un des signataires de *La route enchantée*, « des physionomies, des histoires étonnantes. Peu à peu le personnage se dévoile; c'est un médecin, un commerçant, un ingénieur, un voyageur, un étranger comme nous, un camionneur...<sup>93</sup> ». Nonobstant l'évidente fonction dilatoire d'un semblable dispositif narratif, le plus important est que chaque nouveau personnage ajoute le récit de son existence, que chaque « homme-récit<sup>94</sup> » ajoute à l'existence de l'auto-stoppeur, qu'il peut s'attirer sa sympathie ou, réaction plus fréquente chez Chri, faire l'objet d'une prise de position radicale.

Ce genre de mode opératoire sied d'autant mieux à l'entreprise romanesque de

<sup>92</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, *Toutes mes solitudes !*, op. cit., p. 211.

<sup>93</sup> Adrien Berthiaume et al., *La route enchantée*, Montréal, Fides, 1945, p. 51.

<sup>94</sup> Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits : *Les mille et une nuits* », *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, p. 37.



Lemieux-Couture qu'à la base, elle la conçoit comme un « commentaire psychosociocritique au sujet de l'état de la société canado-qubécoise actuelle<sup>95</sup> ». Afin de transmettre ses méditations sociologisantes, elle prend appui sur un cortège de conducteurs complètement disjonctés qui servent de prétexte pour aiguïser l'éloquence de la narratrice. C'est donc dire que les hommes-récits servent surtout d'hommes-discours et que leur fonction principale est de provoquer le *contre*-discours de Chri, attirant la parodie routière du côté de la satire sociale. Parfois encore, ces figurants alimentent simplement le comique par leur côté atypique, sans endosser d'argumentation précise. On se doute bien que, dans ce cas, les médecins et les ingénieurs ne fourmillent pas le long de la Transcanadienne, que la palette des caractères sociaux est plus généreuse en camionneurs arriérés qu'en penseurs nobélisés. Témoin ce Dominique, un sympathique nigaud aux traits simiesques qui embarque le couple juste avant d'aborder le Manitoba, dans son tas de rouille hoquetant qui semble dater comme lui du précambrien. Le récit de l'individu divulgue alors de quoi se gausser : il se dirige vers le village de Virden où, selon des calculs manifestement aussi élémentaires que le fonctionnement de son esprit, il s'apprête à creuser un trou devant le conduire à l'opposé de la Terre, plus précisément à Delhi, en Inde.

La parodie tient ainsi le pari de prioriser tout ce qui est résolument champ gauché. Le principe agissant de la lentille grossissante se manifeste dans ce cas-ci à travers la construction de personnages hyperboliques. C'est ce procédé stylistique qu'emploie Lemieux-Couture quand elle suggère que l'animal ne se trouve jamais bien loin sous l'épiderme de l'humain, de l'homme en particulier, davantage touché par la rhétorique animale. Chri joue ainsi la moraliste, croquant sur le vif un éventail de comportements humains et de caractères sociaux, douteux dans la majorité des cas parce qu'exagérés, et prend un malin plaisir à présenter un défilé d'automobilistes hauts en couleur. Dois-je rappeler que la poétique

---

<sup>95</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, *Et Chri, op. cit.*, p. 209.



parodique en est une de l'excès, en conséquence de quoi elle s'accorde difficilement aux visions nuancées ?

Cette accentuation agit aussi sur les discours défendus par les figurants dont quelques-uns, sinon la plupart, se prêtent à un comique de caractère. Le « camionneux » (TS, 21) bébête, le *nigger* blanc à la casquette de travers (TS, 144), le *Jesus freak* (TS, 187), la « *butch* » (TS, 203) rebaptisée Miss Féminisse, le militaire au cerveau javellisé par la comptine patriotique : d'un océan à l'autre défile la parade des stéréotypes, suscitant à chaque rencontre la plainte de Chri, le discours du *contre* qui n'évite pas toujours de tomber à son tour dans le prêchi-prêcha : « La religion, ça a rien à voir avec la Vérité, l'Amour ou la Compassion, c'est le désir psychotique de réduire l'Autre au Même, la tendance tout humaine à vouloir reproduire en série le modèle normal d'être humain bien hégémonique, la volonté de Puissance montée en cathédrales, en évangélisations, en États » (TS, 184). Cet extrait puisé presque au hasard parmi le florilège qui constelle le roman aurait pu porter sur le nationalisme québécois, sur la place du français en Amérique ou l'envahissement de l'image dans la société tant Lemieux-Couture donne dans l'humour hostile, malmenant indifféremment l'État, la religion, la guerre et j'en passe. Mais à être contre une chose et son contraire, cela entraîne bien sûr des contresens, le principal étant le recours abusif au cliché pour bien souvent dénoncer... le cliché. L'essentiel reste le défoulement du cri, raison d'être de tous ces acteurs de soutien en quête d'un quinze minutes de gloire sur une Transcanadienne transformée en décor de *blockbuster*. S'étonnera-t-on en effet, compte tenu de la posture singulière de Chri, de voir les espaces de la Frontière et leur majesté mille fois chantée faire eux aussi les frais d'une révision radicale ?

### 5.5.3. Les espaces de la Frontière : hyperréalité et poétique du *fast food*

« Toutes les routes, tous les chemins,  
toutes les rues de l'Amérique conduisent à  
l'isolement, au coke, au ketchup<sup>96</sup> ».

D'après Joni L. Kinsey, l'Ouest américain est assujéti depuis longtemps au règne de l'image, ce à quoi Umberto Eco s'empresserait probablement d'ajouter que la remarque s'applique à l'Amérique étatsunienne en entier<sup>97</sup>. En fait, tant pour Jean Baudrillard que pour Eco, les États-Unis présentent une fiction créée de toute pièce. La réalité américaine s'apparente pour cela à un film et, étant donné ce que cette position contient en jugements de valeur chez les deux intellectuels, à un film plus près du cinéma de série B que de la production oscarisée. Le Old Tucson décrit par Louis Hamelin dans *Le soleil des gouffres* offre un parfait exemple de ce principe. Il s'agit d'un village complet destiné au tournage de films durant l'âge d'or du western, boudé ensuite par Hollywood pour être finalement réservé aux seules visites des touristes (SG, 180). L'hyperréalité qualifie précisément cette interférence entre le réel et la simulation du réel dans laquelle se perd les limites de l'un comme de l'autre. De passage dans sa ville natale à l'occasion d'une traversée des États-Unis en compagnie de son caniche français, John Steinbeck observe en ce sens : « Je songeais, en déchiffrant les diverses plaques, un peu partout, à quel point le mythe finit par avoir raison du fait. Dans une certaine mesure, ce qui suit procède du mythe<sup>98</sup> ». Contrairement à Baudrillard et Eco, Hamelin et Steinbeck n'accordent aucune valeur négative au phénomène qu'ils observent. Comme s'ils convenaient d'un fait parfaitement normal, à savoir que la perception d'une réalité nue est impossible, qu'elle dépend depuis toujours des discours en circulation, qu'ils relèvent du mythe, de la culture télévisuelle ou de l'Histoire.

<sup>96</sup> Jovette Marchessault, *Comme une enfant de la terre I. Le crachat solaire*, Montréal, Leméac, 1975, p. 131.

<sup>97</sup> Joni L. Kinsey, « L'art de l'Ouest », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (éd.), *Le mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 126.

<sup>98</sup> John Steinbeck, *Voyage avec Charley*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Monique Thiès, 1997, p. 108.

Cela dit, Lemieux-Couture se situe plus près de la position radicale de l'hyperréalité que de l'observation impartiale. Parlant de *Toutes mes solitudes!*, elle admet avoir voulu mettre en récit « un regard cinématographique qui traduit une *vision* du monde tendue vers la relation, non plus du sujet à la réalité, mais du spectateur à l'écran d'où surgit la tension d'une réalité qui est passée du côté du cinéma : la réalité ne serait-elle pas cet écran qui fait obstacle à l'être dans sa relation avec le monde ?<sup>99</sup> ». Pareille position ne peut que se répercuter dans le projet de Chri qui, à l'occasion de l'une de ses nombreuses apostrophes adressées au lecteur, établit son programme romanesque en ces termes : « Je ne narre pas, moi. [...] Je fais du cinéma : tout au présent, action ! À consommation rapide, le présent : trois minutes au micro-onde et ça y est, tout est cuit ! » (TS, 19). Cinéma et consommation rapide ne pourraient mieux définir la poétique de Lemieux-Couture, soucieuse de saisir l'image cinématographique qui parasite le réel et les signes d'une emprise consumériste sur les espaces de la Frontière. Pour cette raison, l'Amérique se résume tout entière selon Chri à cette figure métonymique du *truck stop* : « C'est peut-être ça, l'Amérique du Nord. Peut-être que ce resto en bordure de route déserte, à côté d'une station d'essence à deux pompes rouillées, d'un garage qui ressemble à une cour à scrap miniature, est un concentré d'Amérique du Nord entre quatre murs, l'Amérique du Nord en canne<sup>100</sup> » (TS, 244). À la fois cliché visuel et lieu consacré à la consommation, le *truck stop* matérialise à lui seul le discours sur l'hyperréalité tout en montrant son autoengendrement. Car en adoptant une écriture filmique, Lemieux-Couture contribue simultanément à renforcer cette hyperréalité dont elle s'ingénie pourtant à critiquer la contamination généralisée. Toujours est-il que la rhétorique spatiale est entièrement conçue au sein de son roman dans le but de suggérer cette vision cinématographique d'espaces jadis sauvages, mais désormais sacrifiés à la consommation sous toutes ses formes. D'où ce schème

<sup>99</sup> Marie-Christine Lemieux-Couture, *Et Chri*, op. cit., p. 236. L'auteure souligne.

<sup>100</sup> Les propos de Chri offrent une résonance à ceux de Jean Baudrillard, dont la pensée sur l'hyperréalité innerve le roman d'un bout à l'autre : « Prenez la moindre station du désert, n'importe quelle rue d'une ville du Middle West, un parking, une maison californienne, un Burger King ou une Studebaker, et vous avez toute l'Amérique, au sud, au nord, à l'est comme à l'ouest » (Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 33).

de l'ingestion qui organise les nombreuses images de la manducation le long de la route. L'odyssée transcanadienne de Chri et Jean-Couillon emprunte dès lors les voies d'une espèce de « *cheeseburger trail*<sup>101</sup> » vorace et carnassière.

#### 5.5.4. La route carnivore et le complexe de la balafre

L'autoroute revêt un rôle crucial au sein de *Toutes mes solitudes!*, Chri lui attribuant même une espèce de mention honorifique pour son rôle de soutien : « J'aurais pas pu trouver mieux : fil conducteur, allégorie, métaphore, elle en jette, et solide ! » (TS, 128). Il va sans dire que cette déclaration à saveur autoréflexive ajoute à la conception filmique de l'espace romanesque. L'autoroute donne en effet l'occasion à l'auteure de filer l'allégorie de la grande avaleuse, nourrissant cette isotopie de l'ingestion ou, de façon plus générale, de la consommation. La Transcanadienne est pour Chri « une canalisation de concentrés de bêtise humaine : débordement de bidules bon marché, made in Rajasthan, bourrés dans des anus de camions, surconsommation à digestion rapide, rage au volant sur air de musique pop-hip-hop. Elle tremble toujours, l'autoroute, c'est la terre en état de choc » (TS, 20-21). Dans le concert des pots d'échappement, l'autoroute sert de voie de transport pour des produits destinés à refaire le chemin inverse dans la benne d'un camion à ordures. Envolé, le frais sentiment de la route chantée par Whitman; son avatar postmoderne avale tout ce qui passe pour en sucer la substance et recracher les restes parmi les « charognes de je ne sais pas quoi » (TS, 79) qui reposent sur l'accotement. Dans le monde merveilleux de Lemieux-Couture, c'est cela, la Transcanadienne : un tube digestif reliant le Canada d'un bout à l'autre.

Les espaces plus intimes qu'offrent les automobiles surdéterminent cette impression de péristaltisme à grande échelle. Tantôt, un fardier routier se transforme en géant qui ne fait qu'une bouchée des voyageurs (TS, 23); ailleurs, c'est au tour d'une banquette de se

<sup>101</sup> Daniel Canty, *Les États-Unis du vent*, Chicoutimi, La Peuplade, 2014, p. 41. Les italiques sont de Canty.

transformer en paroi de skaï qui suce la peau, de se gaver des corps qui s'y déposent (*TS*, 44) ou de prendre les airs d'une « mâchoire en cuir » féroce (*TS*, 246). Cette boulimie symbolique entraîne en contrepartie les symptômes de la nausée, un thème associé, depuis le roman éponyme de Sartre, à la chute dans l'amorphe et, surtout, à un questionnement sur la contingence et l'absurdité existentielle. Les mille et une images de la consommation, de la digestion et de l'excrétion réfèrent d'ailleurs à la déliquescence de l'organisme soumis à l'aventure trouble et inquiétante de l'existence. Réduit à une telle conception, l'homme représente une espèce de sphincter dérisoire, un morceau de viande en sursis qui se rapproche un peu plus chaque jour de sa forme définitive : un paquet de viscères avachis nappé d'humeurs dégoulinantes. Comme dans *La nausée*, cette condition ontologique est appuyée par un fétichisme lugubre de la flaccidité et de la flétrissure qui s'immisce dans les éléments paysagers. Par exemple, l'air au-dessus de la route est saturé de « gros smog poisseux » (*TS*, 16), le ciel affiche des « couleurs fausses couches, bien engluées dans les nuages » (*TS*, 33), l'asphalte « transpire, suinte le goudron chaud et collant » (*TS*, 51), tandis que le décor semble dégouliner de partout. Et encore, les allusions à la mort et à la décomposition abondent, Chri pouvant se trémousser « comme une larve dans un cercueil » (*TS*, 76), jeter son sac « dans la fosse commune du coffre arrière » (*TS*, 248) d'une voiture ou tout simplement se sentir aussi à son aise dans l'habitacle d'une Ford que dans une « carcasse de four crématoire » (*TS*, 40).

Les côtés sinistre et menaçant de la Transcanadienne – et de la voiture – l'emportent donc sur la grandeur solennelle de paysages semi-virginaux, la poésie frémissante de la nature canadienne est éclipsée par le vrombissement des moteurs et le claquement des pistons. La route que dépeint la narratrice se détache par conséquent des descriptions pittoresques de la *wilderness*, qui laissent plutôt place à un savant réseau d'images contribuant à accentuer le poids de l'absurdité pesant sur Chri. Outre qu'ils apparaissent comme un prolongement symbolique de ce sentiment, les paysages autoroutiers traduisent en plus, aspect anti-turnerien

par excellence, les bouleversements écologiques entraînés par la marche de la civilisation. Alain Roger parle à ce propos du complexe de la balafre, cette culpabilité humaine à l'égard de la transformation des paysages, comme si le paysage pouvait et devait exister en soi et pour lui seul. Dans cette perspective que tente d'invalider Roger, l'asphaltage d'une autoroute constitue un acte immoral, une blessure infligée à la nature qu'il incombe de camoufler à tout prix<sup>102</sup>. Certains passages de *Toutes mes solitudes !* illustrent pertinemment ce que le philosophe entend par le complexe de la balafre. Pour Chri, la Transcanadienne est « une immense cicatrice d'asphalte puriforme » (TS, 97), « un long déchirement de la nature, un embaumement perpétuel, un trop-plein de domestication, une pétrification civilisée » (TS, 127). L'usage d'un vocabulaire connoté de la part de Lemieux-Couture indique on ne peut mieux son adhésion au principe dénoncé par Roger. Pour elle, l'homme est un cancer qui surconsomme et qui, en cela, provoquera sa propre perte lorsque ne restera plus qu'un « cadavre-nature » (TS, 102) à exploiter, à consommer. Si la part sauvage de Chri a de quoi se désoler à la vue du béton, elle insiste pourtant sur la présence négligeable de l'homme tout au long de la route, sur l'envergure d'un pays d'autant plus démesuré qu'il demeure pratiquement inhabité. Il y a donc également un côté désertique au Canada parcouru, tout n'est pas que civilisation « puriforme ».

#### 5.5.5. La traversée du désert

On se souvient du rôle que peut jouer le désert dans les romans de la route inspirés de la fabula de la quête spirituelle. Il met le voyageur à l'épreuve et le révèle à lui-même, chemin faisant. Pour rejoindre Nowhere, BiCi, Chri et Jean-Couillon doivent quant à eux sillonner l'interminable défilement des Prairies canadiennes. Une sorte de traversée du désert, « [u]n désert fendu par une ligne de béton gris » (TS, 56) qui, en somme, n'est qu'une manifestation

---

<sup>102</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 142.

additionnelle du tropisme absurde du genre. D'ailleurs, le désert n'est-il pas associé, dans l'imaginaire populaire, à l'habitat naturel de ce bon vieux Wile Coyote ? Lancé à la poursuite incessante de son géocoucou, mieux connu sous l'interjection Bip! Bip!, ce personnage imaginé par Chuck Jones résume à lui seul l'absurdité ô combien sisyphéenne « de cette marche entre deux points indéfinis » (TS, 53) qu'entreprennent Chri et Couillon. Or, pour la narratrice, ce « franchissement d'une béance à n'en plus finir » (TS, 149) s'impose encore une fois à elle comme un insistant rappel de l'absurdité existentielle. Après Kerouac, Fournier et Hamelin, c'est donc au tour de Chri d'émettre ses positions quant à l'inanité de la condition humaine : « ce qu'on peut dire de l'homme, c'est qu'il est pris au dépourvu dans une nuit perpétuelle où il avance nu et aveugle » (TS, 191). Si la route peut parfois représenter cet espace de liberté où il fait bon entendre vibrer le chant du continent, Henry Miller dirait de celle de *Toutes mes solitudes* ! qu'elle évoque la liberté du rat qui circule au fond d'une cave plongée dans l'obscurité<sup>103</sup>. Et comme telle, la Transcanadienne de Chri n'offre rien de plus que la cave de Miller en matière de confort : tout y est humidité, chaleur suffocante, sueur, poix et crasse. Les routards de Lemieux-Couture sont donc libres, c'est entendu; d'un point de vue existentiel, ils ont une liberté totale d'aller de nulle part vers nulle part, ce qui géographiquement s'avère aussi juste, puisqu'il se dirigent, littéralement, vers Nowhere, BiCi.

Aussi ai-je déjà relevé, au sujet de *Le soleil des gouffres*, que le déplacement prend dans le désert une dimension temporelle accrue. En fait, vue l'absence ou la rareté des signes en ce lieu, la différence entre le déplacement et la stase y est en quelque sorte levée. Parce qu'il dispense à ses adeptes d'interminables moments d'attente sur le bas-côté des routes de campagne, l'auto-stop est probablement le moyen le plus efficace d'éprouver la justesse de l'apophtegme de Camus, voulant que la meilleure façon de ne pas perdre son temps soit précisément d'en subir toute la longueur. Or, même lorsque les auto-stoppeurs sont en

---

<sup>103</sup> Henry Miller, *op. cit.*, p. 63.



mouvement, le temps semble avoir très peu de prise sur eux. Tout se passe comme si l'impression de vide gommait le temps dans un présent perpétuel : « Le trajet se déroule comme une ligne du temps », remarque Chri, « linéaire, sans fin, éternelle. Tout semble lent, ralenti, tortuesque, et ça s'allonge encore plus avec la profondeur de champ, l'interminable profondeur de champ » (*TS*, 148-149). Cet extrait ne pourrait mieux mettre en relation le relâchement temporel créé par l'étalement sans fin des prairies ou, comme le dit si bien Chri, « l'hégémonie d'un seul et unique paysage beurré de long en large sur trois provinces » (*TS*, 245). Les paysages se répètent alors comme les motifs d'un papier peint, provoquent l'illusion chez les deux compagnons de se balader sur un tapis roulant (*TS*, 253), au cœur d'« un travelling perpétuel<sup>104</sup> », pour emprunter les mots de Jean Baudrillard.

Cela étant dit, le désert est en plus un lieu, tel que le remarquait Christian Morissonneau au chapitre précédent, où l'homme ne se fixe pas de façon durable. Ainsi, alors même que les bourgades égrenées le long de la route devraient faire croire à un établissement permanent, et par conséquent à une domestication du vide qui repousse sans cesse le désert aux marges inhabitées, c'est tout l'effet contraire qui est produit. Chri remarque plutôt la présence sporadique et l'extrême fragilité de ces *no man's land* peu à peu engloutis par le territoire, comme si la nature reprenait tranquillement ses droits sur les quelques villages fantomatiques recroquevillés dans le silence du continent. Amers héritiers du « complexe de Kalamazoo » décrit par Pierre Nepveu, ces endroits ont tout de la « [...] ville où l'on tue le temps et où l'on se nourrit d'espoirs fragiles et de rêves de départ<sup>105</sup> ». Quand Chri remarque une pancarte plantée quelque part dans l'Ontario forestier, le complexe de Kalamazoo pourrait d'ailleurs être rebaptisé le complexe de Wawa :

Ce qui le fait rire, le bonhomme, c'est pas tant Wawa que son affiche. Vingt-cinq habitants, ça vaut pas la peine de l'indiquer, ça démesure l'infiniment petit. [...] En réalité, j'imagine qu'elle s'endeuille d'année en année, Wawa. Que les

<sup>104</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 26.

<sup>105</sup> Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 266.

jeunes s'évadent, qu'elle les vomit, ses jeunes, tant et si bien qu'ils verront pas l'intérêt de revenir. Elle se démembre, Wawa, rongée par le cancer de la désertion. [...] Il a beau rire, tout ce que je vois, moi, c'est une image qui disparaît dans l'ennui, la solitude et la désolation (TS, 65-66).

Ce tableau mélancolique n'est pas sans faire revivre le sort des villes champignons cultivées pour et par les prospecteurs de l'ère aurifère. Condamnée elle aussi, selon toute vraisemblance, à fermer ses portes dans la plus silencieuse indifférence, Wawa est un vestige vivant de ces *ghost towns* dont l'air de famille tient à ce mélange de tristesse et de résignation. Ils plieront un jour, par la force des choses, ces irréductibles Gaulois dispersés aux franges de l'écoumène, semble murmurer ce désert hostile où la présence de l'homme le plus entêté paraît toujours anatopique. Comme quoi, même dans une aire de civilisation, c'est l'image du vide qui persiste, Wawa ne défiant l'infiniment petit que dans la mesure où elle est avalée par le gigantisme spatial ontarien.

Il faut par contre préciser que la description de Wawa n'est pas du tout fidèle à la réalité, qu'elle compte plus de trois mille habitants et que, par conséquent, l'extrait précédent la prend plutôt comme figure d'exemple afin de nourrir l'argument de la vacuité continentale. Outre ce conflit des perspectives entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'une des stratégies employées pour donner corps au désert est le fruit d'une indifférenciation spatiale similaire en tous points à celle que l'on a pu voir à l'œuvre dans *Vers l'est*. À nouveau, nulle part et partout s'amalgament le long de la route; les banlieues, quelconques, se suivent et se ressemblent : « Ça a l'air de rien, ici, c'est nulle part. Des rangées de façades de maisons coulées dans un gris pastel indéfinissable. [...] D'un gazon à l'autre : même verdure, même rase-mottes, même système d'arrosage, même barbecue, même chien qui beugle comme un con au bout de sa chaîne, au bout de son minable carré limitrophe d'un autre exactement pareil » (TS, 52). Noyées dans leur parfaite similitude, les banlieues s'alignent jusqu'à ne faire plus qu'une, neutralisant l'effet de mouvement par cette cinématique du vide qui déroule la pellicule d'un décor dénué d'aspérités. Toutes ces « Nulle-Part City » (TS, 55) se succèdent

donc, entrecoupées par des « terrains vagues, nonchalants à souhait » (TS, 87), par des espaces résidentiels sans maisons (TS, 83), des zones agricoles laissées en jachère (TS, 84), bref, par un désert aux paysages hétéroclites qui doit bientôt laisser place à cette version filmique et hyperréelle de l'idylle, de l'Éden, du lieu idéal.

### 5.5.6. Quelque part entre l'Éden et l'utopie : Nowhere, BiCi

J'ai noté au chapitre précédent que la fabula de la quête prévoit au bout du compte une espèce de régénération symbolique; c'est là son topos de sortie de route privilégié. Dans *Toutes mes solitudes !*, le berceau de cette renaissance se situe dans une ville apparentée pour l'occasion à une sorte de Terre promise bien particulière. Au terme des « quarante jours dans le désert » (TS, 222) de Chri et Jean-Couillon, clin d'œil aux quarante jours du Christ dans le désert, Nowhere se fait d'abord sentir par l'hypothétique présence de serpents signalée par Couillon (TS, 289), serpents qui, comme le remarque Daniel Royot, sont un indicateur possible de la proximité du jardin primordial<sup>106</sup>. Les héros découvrent toutefois une ville qui pourrait bien être Old Tucson, tant s'impose cette hybridité drolatique entre la *ghost town* frontalière et le western panoramique signé John Ford. L'atmosphère est d'ailleurs au rififi durant l'entrée remarquée de nos deux étrangers. Les portes se ferment sur leur passage, les loquets cliquettent tandis que, derrière leurs rideaux, les habitants épient Chri et Couillon; à part eux, les rues sont désertes ou presque, animées par les très télégéniques boules d'épineux qui défilent au ralenti, au son des plaintes grinçantes de girouettes s'étourdissant sur les toits de tôle brûlants (TS, 297). En à peine quelques lignes, le décor est campé, les images, des poncifs du western, dévoilent par leur présence même la mise en scène à laquelle est soumise Nowhere. Comme le *truck stop*, cette ville hyperréelle est un décor de bric et de broc, « en carton-pâte » (TS, 299), bricolé à l'aide des pires – ou des meilleurs – clichés du genre. Après

---

<sup>106</sup> Daniel Royot, *op. cit.*, p. 130.

la traversée du désert, c'est donc le « désert du réel<sup>107</sup> » qui s'impose à Chri, devant cette réplique d'une maquette cinématographique en bonne et due forme.

Les deux aventuriers ne sont pas du type à se laisser abattre pour si peu. Ils cheminent jusqu'à l'entreprise de reforestation qui, depuis le début du roman, fournit le mobile de leur voyage. Parvenus au siège de la compagnie, ils sont accueillis par le président, « [u]n grand gaillard qui ressemble à un acteur américain » (TS, 299), une allusion qui, en plus d'insister sur l'aspect hyperréel et purement fictionnel du président, met en lumière la filiation conceptuelle entre le roman de Lemieux-Couture et les essais de Baudrillard. Dans *Amérique*, l'essayiste écrit en effet, à propos de l'ancien acteur-gouverneur de Californie Ronald Reagan, qu'« [...] il a étendu aux dimensions de l'Amérique la vision cinématographique et euphorique, extravertie et publicitaire, des paradis artificiels de l'Ouest. Il a installé une sorte de chantage à la facilité, renouvelant le pacte primitif américain de l'utopie réalisée<sup>108</sup> ». Cette constatation est d'autant plus actuelle qu'à l'époque où Lemieux-Couture rédige son roman – 2010, pour le mémoire de création –, Arnold Schwarzenegger est alors à la tête du gouvernement californien et que, plus que jamais, la réalité paraît absorbée par la fiction. Les paradis de l'Ouest et la *wilderness* semblent du reste avoir subi le même sort, et la réflexion de Baudrillard justifie le démantèlement subséquent de l'utopie réalisée dans *Toutes mes solitudes !*.

Le président accompagne ensuite Chri et Jean-Couillon lors de la visite de l'usine de pâtes et papiers. Au premier coup d'œil, tout est gris et aseptisé, des gens s'affairent sur des machines étincelantes, reproduisent les mêmes gestes en série; d'autres travailleurs, soigneusement divisés par des cloisons, regardent des écrans lumineux et gèrent un système de boutons complexe (TS, 301). L'espace de l'usine est ainsi investi des valeurs de l'utopie

<sup>107</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, op. cit., p. 10.

<sup>108</sup> Jean Baudrillard, *Amérique*, op. cit., p. 130.

telles que définies notamment par Luc Bureau<sup>109</sup> : les employés répètent les mêmes gestes sériels (standardisation), dans une salle compartimentée (géométrisation et espace clos), à l'aide de machines complexes reluisant de propreté (aseptisation). La tournée des lieux se poursuit et le trio arrive bientôt au fond d'une pièce, devant une porte minuscule fermée à clé. Le président-acteur déverrouille et la porte s'ouvre alors sur un spectacle qui laisse Chri pantoise :

[j]'ai l'impression de tomber de l'autre côté, et là, je saisis le sens du mot utopie. [...] Hors lieu, hors temps, peu importe. C'est un grand champ d'herbes hautes, de séquoias, de baobabs, avec des bassins de bouette, une rivière, le tout creusé comme un petit cocon à même les Rocheuses. [...] Des hippies, pleins de hippies. Beaucoup de chair tapissée de macramé ou de coton, ou nue, de préférence. Ça se roule dans la boue. Ça regarde un papillon, accroupi, les fesses en l'air. Ça gambade avec des blés dans les cheveux. Ça caresse des fleurs. Jean-Couillon, il branlait déjà la queue en s'enfonçant dans le trou. Par je ne sais quelle raillerie du sort, il s'est ramassé nu lui aussi, et le voilà qui court partout et renifle ses semblables (TS, 303).

Malgré ce qu'en dit Chri, les descriptions de cet espace situé de l'autre côté du miroir ressortissent non plus à l'utopie mais bien à l'Éden. C'est d'abord un jardin, avec ses arbres, ses hautes herbes et une rivière pour les alimenter, sis au milieu d'une topographie accidentée; un endroit où l'homme peut s'épanouir comme bon lui semble, entretenir une relation mystique avec la nature (fleurs et papillons); enfin, c'est la possibilité de mener une existence libre, de contrevenir au code vestimentaire et d'afficher sa nudité sans crainte de représailles, nudité qui, de plus, symbolise la renaissance hautement parodique de Jean-Couillon au terme de cette quête spirituelle transcontinentale.

Il ne faut cependant pas perdre de vue la situation globale de l'Éden, basé au cœur même de l'utopie entrepreneuriale. Les conclusions de Lemieux-Couture sont dans ce contexte beaucoup plus sombres qu'il n'y paraît. Est-il besoin de rappeler la valeur prophétique des assertions de Baudrillard pour le roman? Somme toute, ce n'est pas l'Éden

<sup>109</sup> Pour une comparaison des espaces utopiques/édéniques, voir Luc Bureau, *Entre l'Éden et l'utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, chapitres I et II.

qui triomphe, mais bien l'utopie, le jardin des délices étant cultivé en vase clos, artificiellement, par la civilisation de la rationalité technocratique. En ce sens, *Toutes mes solitudes !* est le témoignage même de cette utopie réalisée décrite par Baudrillard. La *wilderness*, elle, s'est résorbée comme une peau de chagrin, l'Ouest sauvage a été assailli par l'industrie, colonisé par les banlieusards dont les bungalows ont bouffé tout rond le mythe de l'Ouest en même temps que s'effaçait l'idée d'un espace préservé dans la sauvagerie. Le voyage de Chri était joué depuis le début, au fond. Partie comme Colomb, Achab et Sal Paradise en quête d'un recommencement idéal, elle reviendra chez elle armée d'une vérité que Miller, les rebelles de Dennis Hopper, les toxicos de Tom Wolfe et le Burné de Hamelin ont pu constater de visu : *we blew it* ! Au final, si la romancière met à mal le mythe de l'Ouest, il y a fort à parier qu'elle le fait de façon nostalgique. Car si ce dernier ne souffre pas l'épreuve du réel et que, par conséquent, il se confond dans l'hyperréel, c'est qu'il a muté, ainsi que ses artisans : le cow-boy a troqué son chapeau pour un veston cravate; il a délaissé son cheval pour un royaume où triomphe le faux-semblant. S'il fallait démanteler les décors usés jusqu'à la corde de cette Frontière anachronique, un autre mythe apparaîtrait probablement : celui de l'industrialisation et des communications. Ainsi que l'évoquait l'écrivain Bill Bryson dans sa quête satirique du lieu idéal, l'habitat rêvé pourrait finalement bien être cette ville située en marge du temps, où Bing Crosby joue le curé, Henry Fonda le fermier quaker et Walter Brennan, le jovial employé de la station-service<sup>110</sup>. Et cet endroit tant convoité est à l'image de Nowhere, BiCi: il ne se situe nulle part, sinon dans toutes ces villes rencontrées par le biais de la fiction américaine.

<sup>110</sup> Bill Bryson, *Motel blues*, Paris, Payot, traduit de l'américain par Christiane et David Ellis, 2011, p. 62-63.



## Conclusion

Le roi est nu, vive le roi. Voilà qui résume fort bien, il me semble, la dynamique de la parodicité que j'ai tentée de percer à jour dans ce dernier chapitre. Entre dénudation comique de procédés mécanisés et célébration de ces mêmes mécanismes, la relation parodique exerce une tension bénéfique sur le genre, non seulement sur la généricité associée aux *conventions de tradition*, mais aussi sur la généricité tenant des *conventions fondatrices* de la fiction et de la mimésis. On a pu voir que l'ensemble des dispositifs de monstration métafictionnels, ainsi que l'application des lentilles grossissante et déformante sur les points sensibles de la généricité, agissaient souvent de concert dans les parodies routières. Les exemples retenus dans ce chapitre ont d'ailleurs permis de constater qu'elles sont nombreuses à recourir à de telles stratégies de distorsion, en sorte que de nouvelles conventions, parodiques celles-là, s'instaurent qui prennent à revers les anciennes. Une forme d'échange dialogique en découle qui, somme toute, permet de revitaliser les pratiques génériques.

Mathieu Handfield circule entre ces options dans *Vers l'est*, une parodie de la cavale. Le jeune romancier joue d'excès en récupérant la convention du couple dépareillé pour l'appliquer à un trio de personnages antithétiques formé d'un truand (Hauteville), d'un mourant (Moreau) et d'un homme anxieux (Normandin). En revanche, sa poétique métafictionnelle prend surtout appui sur les personnages secondaires, parmi lesquels un faux Indien anatopique, un shérif de l'Ouest anachronique et un ours savant tout simplement invraisemblable. Les représentations spatiales du roman gauchissent, quant à elles, les conventions fondées sur la référentialité pour leur préférer l'autoréférentialité.

Malgré les apparences, l'excès pourrait aussi définir Tess et Jude de *Document 1*, un couple alter ego cette fois, unis par une médiocrité d'autant plus comique qu'elle est poussée vers un pathétisme tranquille et bien assumé. À l'aide de ce duo tout ce qui a de plus casanier, François Blais remet en question la route traditionnelle au profit de l'autoroute de



l'information. À quoi peut bien servir de voyager en voiture quand un clic suffit à propulser l'internaute n'importe où dans le monde ? D'une facilité déconcertante, la médiamotion garantit en plus la familiarité de l'endotisme et, pour cette raison, les tribulations en voiture offrent dorénavant l'exotisme au coin de la rue. En résultent le revirement anatopique des catégories du proche et du lointain, la confrontation jubilatoire entre les modes de médiamotion et de locomotion, et une dévaluation provisoire de la route et de la voiture, deux éléments constitutifs du roman de la route.

Enfin, *Toutes mes solitudes !* de Marie-Christine Lemieux-Couture est venu clore ce parcours parodique en offrant une vision subversive de l'Ouest et de la mythologie de la Frontière, un héritage régulièrement exploité par le roman de la route. Cette odyssée transcontinentale racontée par Chri, une narratrice hostile à tout et à tous gravitant dans un univers jadis associé à un certain héroïsme masculin, puise à une conception anti-turnerienne de l'Ouest. Les espaces sauvages de la *wilderness* et la figure archétypale du cow-boy sont dès lors tournés en dérision, n'évoquent plus que la matérialisation trompeuse et hyperréelle d'un mythe colporté par le cinéma. La route elle-même représente dorénavant un lieu mortifère et absurde, une balafre puriforme tracée par la société de consommation et dont la vocation rénovatrice relève d'une pure mise en scène finalement démystifiée.

## CONCLUSION

« ... et ce bénéfice est réel, parce que nous avons droit à ces élargissements, et, une fois ces frontières franchies, nous ne redeviendrons jamais plus tout à fait les misérables pédants que nous étions<sup>1</sup> ».

La fin des voyages appelle naturellement au bilan, à une rétrospective des moments forts et des manques, à un exercice de réflexion sur les leçons qui peuvent être tirées d'une pareille expérience. C'est pourquoi s'impose maintenant un retour sur les faits saillants de cette odyssée en cinq chants que j'ai pu mener à travers le roman de la route québécois. On sait désormais que tout bon périple a ses raisons que la raison doit cerner pour mieux comprendre ses enjeux. Il s'agit, pour adopter une fois encore la terminologie de l'action intentionnelle, des motifs et des mobiles du voyage. Aussi le chemin parcouru peut-il difficilement être mesuré lorsque ceux-ci font défaut. Tout au long de cette thèse, j'ai poursuivi pour ma part le double objectif de livrer une poétique du roman de la route et d'intégrer cette perspective à une histoire québécoise du genre. Car le roman de la route, c'était du moins mon constat préliminaire, perd sans contredit de sa complexité lorsqu'il se voit réduit à un unique modèle canonique, à un monolithe narratif réapparaissant à l'occasion, sous la plume d'un écrivain aussitôt classé au rayon des émules de Jack Kerouac, de Jacques Poulin ou de Guillaume Vigneault.

---

<sup>1</sup> Ralph Waldo Emerson cité par Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Paris, Payot, 2001, p. 419. Les italiques sont de Bouvier.

Non pas que cette formalisation systématique, si cavalière soit-elle selon les cas, s'avère invariablement et absolument fausse; son principal défaut est plutôt de disqualifier, de façon tout aussi systématique, les avenues d'interprétation susceptibles d'ouvrir le regard sur des influences jusqu'ici tues, qui révéleraient certaines allégeances et façons de faire inédites. Cette remise en question que, en dépit de ce qui précède, je n'associe pourtant pas à un rejet – j'adopte après tout une approche formelle et modélisante –, prend pour point de départ une discussion théorique sur les notions de genre, de généricité et de convention générique. Cela m'a par la suite fait bifurquer, sur le sentier en apparence linéaire du roman de la route, vers quatre chemins parallèles qui, après avoir traversé les paysages changeants du roman de la route, convergeaient néanmoins vers un même but : une meilleure compréhension, synchronique et diachronique, de cette pratique romanesque, de ce qu'elle exprime et a pu signifier pour les écrivains québécois.

## **I. Retour sur une odyssée routière en territoires romanesques**

C'est en bonne partie dans le but de contourner cette rigidité théorique du genre que j'ai préféré, au cours du premier chapitre, me rallier à une approche scalaire de la généricité, afin de réfléchir au roman de la route en termes non plus de critères à remplir, mais d'accumulation plus ou moins importante de procédés similaires. J'ai donc établi à cette occasion, en m'inspirant des travaux de Jean-Marie Schaeffer entre autres, que le roman de la route reposait sur un amalgame de *conventions de tradition*, appréciables pour avoir peu à peu subi un réinvestissement transtextuel. Ces foyers de généricité occupent, entre autres fonctions, celle de participer au précadrage générique du texte en permettant d'adopter une posture de lecture en regard des éléments des paratextes auctorial et éditorial. On a vu au passage certaines conventions liées aux titres, à l'iconographie des couvertures et aux résumés des quatrièmes de couverture, indices de généricité stratégiquement disposés quoique parfois

trompeurs. C'est pourquoi une poétique de la généricité devait en plus tenir compte des conventions ayant trait à la logique de l'intrigue, aux personnages et à l'espace, compte tenu de ce que le roman de la route se singularise, d'après son étiquette même, sur la base d'un critère spatial.

Parce que l'aspect générique le plus stable repose sur la logique de l'intrigue, laquelle peut faire l'objet d'une abstraction plus poussée, j'ai retenu trois *fabulae* préfabriquées, ces schémas d'actions fondamentaux qui proposent – ou commandent –, sous le couvert de la relative diversité du roman de la route, certaines conventions narratives dominantes. La cavale, la dérouté et la quête : ces modèles de *fabula* ont par la suite structuré ma thèse. On a pu constater que le voyage sur la route relevait dans les romans de la cavale d'un crime, exposé dès le début ou retardé, qui oblige le personnage principal à fuir, que ce soit les autorités ou d'autres délinquants de la même engeance. Pour illustrer les tenants et aboutissants de cette *fabula* et la considérer dans le feu de l'histoire, j'ai pris à témoin *La corde au cou* (1960) et *Éthel et le terroriste* (1964) de Claude Jasmin, des œuvres respectivement marquées par le socialisme décolonisateur, puis par un néo-nationalisme couplé à une conception millénariste de l'histoire nationale.

Quant à la *fabula* de la dérouté, elle recouvre les romans de l'événement, par opposition à la *fabula* de la quête qui, règle générale, donne forme à des récits de l'action, c'est-à-dire déterminés la plupart du temps par la recherche d'un but. D'un point de vue global, les personnages de la dérouté sont taraudés par l'échec. Ils partent sur la route pour fuir le milieu ou la personne qui génère ce sentiment, d'où l'absence d'itinéraire et de destination de la fuite. L'échec est multiforme : il peut résulter d'une inadaptation à la vie en société, d'une incapacité de faire face à la vie de famille traditionnelle ou d'une rupture amoureuse. Ces aspects correspondent aux motifs et mobiles du voyage; ils trouvent des échos significatifs dans le discours contre-culturel qui sous-tend *Ma nuit* (1973) de Guy-Marc

Fournier, ainsi que dans l'argumentaire féministe auquel puisent *Le sentier de la louve* (1973) de Michelle Guérin et *Évagabonde* (1981) de Francine Lemay.

Les romans de la quête sont, je le répète, orientés vers un objectif. Leur action se déploie selon une trajectoire téléonomique que la recherche – l'étymon latin *quaerere* signifie « chercher » – de quelqu'un ou de quelque chose tend vers la réalisation d'un but accessoirement géographique. À cette exception notable des romans de la quête spirituelle, qui presque à tous coups épousent les louvoiements d'un cheminement commandé par la recherche de signes, la mise à l'épreuve, l'ascèse et les visions fantastiques délivrées au hasard la route. Je ne prétends pas avoir épuisé les multiples déclinaisons narratives de la quête. J'ai toutefois offert ce qui semblait, à mes yeux, les trois variations les plus fréquentes de cette fabula : hormis la quête spirituelle donc, que le *Le soleil des gouffres* (1996), de Louis Hamelin, a permis de mettre en lumière, il faut encore ajouter la fabula de la conquête amoureuse et celle de l'enquête sur le pays natal. J'ai sondé les caractéristiques de la première dans *Ah, l'amour l'amour* (1981) de Noël Audet, une histoire de transports amoureux à double tranchant sur fond de critique postféministe, alors que ma lecture d'*Ourse bleue* (2006), de Virginia Pésémapéo Bordeleau, en plus de prendre acte de la diffusion croissante de la parole autochtone au Québec, a ausculté cette herméneutique de la perte et de la trace propre au récit du retour à la terre natale.

Les quatre premiers chapitres ont ainsi permis de regrouper quelques motifs et mobiles autour de cette action générique qui consiste à prendre la route, de dégager des topoï narratifs, de souligner au passage la présence d'influences et de scènes intertextuelles, de définir des personnages-types et d'établir une cartographie sommaire de l'espace et des lieux du genre. Autant de lignes de conduite que les auteurs de parodies routières se font un devoir de contourner, de retravailler dans le but cette fois de produire un effet comique. La parodicité, qu'elle s'attache ou non au roman de la route, sollicite principalement trois catégories de

procédés dont *Vers l'Est* (2009), *Document 1* (2012) et *Toutes mes solitudes !* (2012) ont permis d'appréhender les usages circonstanciés. Cette parodicité concerne d'abord les modalités diverses de l'autoreprésentation, lesquelles ciblent les *conventions fondatrices* de l'œuvre (métafiction); à cela s'ajoute une stylisation des procédés mécanisés, une poétique de l'excès (lentille grossissante) et de la distorsion (lentille déformante) qui vient grossir et gauchir les *conventions de traditions* du roman de la route. Ces *conventions de tradition*, au même titre que ces *fabulae* qui ont permis l'organisation déductive de schémas d'actions conventionnels, concernent aussi les questions de poétique rattachées aux personnages routiers et aux espaces et lieux du roman de la route québécois. J'aimerais donc poursuivre ce bilan en consacrant quelques lignes aux principales connaissances acquises en cours de route sur ces aspects.

## II. La route de n'importe qui... ou presque : de quelques routards-types

La chose est entendue : il existe deux manières d'apparier les personnages dans le roman de la route. Deux conventions, fondées sur des façons de coordonner les personnages principaux, permettent en effet de programmer un ensemble de virtualités narratives : ce sont celles entourant les *couple alter ego* et *couple dépareillé*. Le premier réunit deux personnalités complémentaires, sur les plans symbolique, physique ou psychologique. Le second regroupe des personnages aux caractères incompatibles, ce qui donne forme à un récit conflictuel orienté vers la résolution graduelle des antagonismes. Pour cette raison, le couple dépareillé est fort répandu dans les romans construits sur la fabula de la conquête amoureuse comme *Ah, l'amour l'amour*, mais aussi et surtout dans les parodies routières telles que *Vers l'Est* et *Toutes mes solitudes !*, qui appuient bien souvent leur potentiel comique sur la réunion de personnages à la fois caricaturaux et antithétiques.

Parmi les *couples alter ego*, celui composé de *hors-la-loi* est indissociable du roman de la cavale. L'une des raisons de cette popularité réside dans l'influence, lointaine quoique déterminante, des mythiques Bonnie Parker et Clyde Barrow sur le *road movie* et le roman de la route. *Éthel et le terroriste* incarne, à ce titre, l'un des multiples avatars auxquels a donné forme le légendaire duo de bandits américains. Le *couple parent-enfant*, exemplifié à partir de la relation mère-fille d'Annie et Julie dans *Évagabonde*, s'adapte quant à lui à toutes les formes de fabula. Le *couple alter ego* est aussi, en de plus rares circonstances, mobilisé par la parodie. Témoin Tess et Jude, ce tandem sans envergure ni ambition de *Document 1*, deux boulets accrochés l'un à l'autre, qui se maintiennent mutuellement, au grand plaisir du lecteur, dans une routine des plus incolores.

On voit avec ce qui précède que la route n'est pas qu'une affaire de rebelles rêveurs aux cheveux longs. Au fil du temps, elle s'est démocratisée, une faune bigarrée se l'est appropriée pour des raisons variables. Le routard est une espèce de caméléon qui, tout en s'accommodant de contextes divers et en s'y fondant, présente des caractéristiques assez stables pour qu'elles soient reconnaissables sous ses réinvestissements successifs. Se démarquent donc des analyses menées certains routards-types et conventionnels, que je me propose maintenant de synthétiser en reprenant la typologie d'Yves Reuter sur le personnel générique<sup>2</sup>. Je rappelle que cette classification fait état de trois types de personnage distribués selon deux critères : leur importance dans le récit et leur rôle dans l'identification d'une tradition romanesque. Les *figures génériques* regroupent ainsi les personnages principaux du roman de la route; ce sont sur elles que reposent le récit, par rapport à elles que s'établit l'horizon d'attente; d'une importance secondaire tant pour le développement de l'intrigue que pour l'indexation générique, la catégorie des *acteurs* contribue à accroître la cohésion de l'univers présenté. Les *acteurs* représentent également un indice de généricité pertinent, bien

---

<sup>2</sup> Voir supra, p. 53 et suiv.



que moins déterminant que peuvent l'être les *figures génériques*. Enfin, accessoires, les *figures thématiques* complètent le récit sans pour autant y participer activement, certaines ne se manifestant même qu'en rêve, en pensée ou en souvenir.

Parmi les *figures génériques*, on a d'abord pu voir à l'œuvre le *criminel* de la cavale, un legs du film/roman noir avec lesquels le roman de la route entretient des affinités manifestes. Or, le *criminel* est bien entendu sujet à des variations notoires, ne serait-ce qu'en raison du cheminement et des facteurs particuliers qui le conduisent sur la voie à sens unique de la criminalité. Aliéné par un milieu qui le condamne dès sa naissance à une peine de médiocrité à vie, le narrateur de *La corde au cou* commet un acte violent contre une femme qui sert en réalité de bouc émissaire destiné à évacuer un assortiment de frustrations sociales et économiques. Du cassé, on est ensuite passé au révolutionnaire d'*Éthel et le terroriste*, comme si ce dernier marquait le prolongement logique du processus de décolonisation entamé avec *La corde au cou*. Avec son fugitif de *La corde au cou*, Claude Jasmin est aussi l'un des premiers qui, fort probablement sous l'influence de Sartre et de Camus, ébauche les traits du *vagabond solitaire et étranger*. Cette seconde figure générique adaptera par la suite ses particularités au marginal, exclu sur une base volontaire ou non des institutions et de la vie organisée. Jos Fournier et Chri ont bien montré que la solitude et l'étrangéité peuvent être le fait d'un ethos rebelle, d'une attitude critique face à la société. Sans faire sienne cette exubérance polémique commune aux héros de Fournier et de Lemieux-Couture, François Ladouceur constate en revanche les conséquences malheureuses d'un certain désenchantement postmoderne du monde dans *Le soleil des gouffres*. S'il cadre lui aussi avec le profil du *vagabond solitaire et étranger*, c'est pourtant moins dans une optique contestataire que pour endosser une posture scripturaire, celle de l'écrivain confiné à la périphérie du monde social, bref, celle de l'humain isolé.

Rencontrée dans *Le sentier de la louve*, la *ménagère en fuite* fait son apparition au tournant des années 1970, au moment où les enjeux de la libération des femmes sont relayés par le discours littéraire. Version féminine du *mâle en fugue*, cette dernière incarne alors l'insoumission aux modèles familiaux traditionnels. D'ordinaire, la ménagère fuit donc les couches pleines et le balai, la lessive et les hurlements d'enfants, un mari sourd à ses besoins et une maison de rêve devenue geôle dorée. Le *mâle en fugue* évalue lui aussi son degré d'équilibre psychologique à la distance qui le sépare de son domicile, lieu de tous ses malheurs. Il fait peau neuve en renonçant à son rôle d'autorité, de père pourvoyeur astreint, afin de subvenir aux besoins de la maisonnée, à un boulot abrutissant. Bien souvent, celui-ci fuit la boîte à lunch, symbole des misères ouvrières, ainsi qu'une femme mal vieillie et des enfants dont il ne voit plus que les mauvais côtés. Ensemble, la *ménagère en fuite* et le *mâle en fugue* sont deux des figures dominantes du roman de la déroute.

En ce qui concerne le roman de la quête, *Le soleil des gouffres* et *Ourse bleue* ont permis de faire ressortir la figure du *pèlerin*, liée de près aux dimensions spirituelle et commémorative des quêtes entreprises dans chacune des œuvres. Traditionnellement, le pèlerinage est un voyage amorcé dans le but de rallier un lieu saint, se chargeant d'un caractère sacré, et de vivre en chemin une expérience spirituelle. Cette expérience aboutit chez Ladouceur au sommet de la Pyramide du Soleil, endroit de culte mexicain empreint d'occultisme, où il vivra en bout de ligne sa renaissance symbolique. Aguillée par le chamane Mistenapéo, appuyée par les Kanatawet, Victoria parcourt de son côté les lieux sacrés de sa Baie James natale, à la recherche de la dépouille de son grand-oncle, prétexte pour renouer avec la mémoire culturelle et spirituelle du territoire jamésien.

Poète et artiste multidisciplinaire, Victoria montre la place faite à la *figure générique* du routier *écrivain* dans les romans de la route postmodernes. On peut lui adjoindre, à ce titre, François Ladouceur ou le célèbre Jack Waterman, ainsi que tous les scribouilleurs patentés de

la parodie routière, y compris Tess et Jude, Yves Normandin et Chri. L'*écrivain* ou, de façon plus générale, l'*artiste* fictif, sont une *figure générique* qui permet d'introduire dans les romans de la route une dimension réflexive, axée tantôt sur les conventions fondatrices, tantôt sur les conventions de tradition. Cette réflexivité est propre aux romans postmodernes et aux parodies routières, bien que ces dernières revêtent ces questionnements génériques d'une coloration ludique.

À ces types fictionnels du roman de la route, apparus par suite d'une transtextualisation progressive, je me dois encore d'ajouter deux types historiques nés aux États-Unis, à un intervalle de près de cent ans. Mus tous deux par cette vivifiante pulsion ambulatoire qui les préserve du puissant effet d'entraînement social, le *hobo* et le *hippie* demeurent en effet, dans l'imaginaire routier, deux cas exemplaires de décrochage. Cela dit, il serait évidemment faux de prétendre que la littérature n'a pas eu son rôle à jouer dans le façonnement de leur image respective, nonobstant le fait que l'existence de ces emblèmes de l'errance, avant d'être fictive, soit historiquement réelle. Quoi qu'il en soit, ces éléments-clés du patrimoine de la mobilité nord-américaine persistent bel et bien aujourd'hui sous les traits de routards romanesques. Ainsi, aperçue auparavant dans *Le sentier de la louve*, à l'époque où la contre-culture bat son plein, la figure du *hippie* revient ensuite hanter le récit de Lemieux-Couture par l'entremise de Jean-Couillon. Récemment, la cohorte de déserteurs rassemblée dans *Okanagan* (2016) de Sara Lazzaroni ou le vieil oncle Jojo d'*Un été indigo* (2017) de Roy Hubler en fournissent des rappels frappants parmi plusieurs autres. Les *fruitpickers* embarqués en direction de l'Ouest canadien, les travailleurs saisonniers et la main-d'œuvre agricole ou hôtelière s'adonnant, tel Jos Fournier en son temps, à l'art de la débrouille, tous font en même temps revivre l'esprit du *hobo* qui continue d'exister à travers eux.

Un nombre réduit d'*acteurs* types vient appuyer ce personnel générique qui prend en charge les commandes du roman de la route. Parmi eux, l'*enquêteur* tient un rôle notable dans

la fabula de la cavale, puisque la dynamique du chat et de la souris, le topos narratif de la filature, s'appuie en bonne partie sur sa présence ou encore, comme dans *La corde au cou*, sur l'intervention lointaine des corps policiers que l'on ne perçoit toujours, à l'exception de cet ultime sursaut de révolte final, que de loin dans le récit. À moins que l'haletante prise en chasse du *criminel* ne soit menée par d'autres *truands* dont la menace couve sans cesse dans la tête du fugitif : auquel cas, le roman de la cavale requiert ceux-ci à titre de seconde bien que tout aussi importante catégorie d'*acteurs*. Il s'agit là, dans les deux cas et à l'instar du *criminel* et du *couple de hors-la-loi*, d'emprunts contractés auprès de romans et films noirs.

Dans les fabulae de la déroute, l'*acteur* le plus souvent sollicité est l'*amant(e) de passage*, systématiquement repris ou presque par ces romans où l'expression « aller voir ailleurs » dépasse la simple acception géographique. C'était le cas de Jos Fournier dans *Ma nuit*, qui alignait les conquêtes et les histoires de sexe sans lendemain, de Claire dans *Le sentier de la louve* et d'Annie dans *Évagabonde*, tous trois témoins du relâchement des mœurs et acteurs d'une renégociation du rapport au corps et à la sexualité. Ce l'est encore, toutes différences contextuelles mises de côté, des exemples auparavant signalés de Marguerite dans *Les sœurs d'Io* (1979), de « Rabbit » Angstrom dans *Cœur de lièvre* (1960), de James Gastineau dans *Vendredi-Friday* (1987), de Cliff dans *Une odyssée américaine* (2009), de Jacques Dubois dans *Chercher le vent* (2001), de Théo dans *Sur la 132* (2012), etc. L'*amant(e) de passage* fait revivre une liberté perdue au voyageur défait, qu'il le soit en vertu de l'une ou l'autre des sous-catégories de motifs de la déroute. Sa présence passagère déclenche une prise de conscience essentielle et salutaire pour le routard, en ce qu'elle le conduit à relativiser sa vision du bonheur, de la vie à deux ou des attentes familiales.

Parmi les fabulae de la *conquête* amoureuse, de la quête spirituelle et de l'*enquête* sur le pays natal, et plus encore peut-être parmi toutes les fabulae confondues, l'*acteur* dont l'apparition se montre la plus constante est le *médiateur autochtone*. Qu'il soit chamane

comme dans *Journal d'un hobo* (1965), *Ourse bleue* ou *Vers l'est*, amant de passage comme dans *Le sentier de la louve* ou guide-initiateur comme dans *Comme une enfant de la terre* (1976), qu'il apparaisse au cours d'un délire hallucinatoire comme dans *Le soleil des gouffres* ou qu'il ait la réalité tangible et sensuelle d'une partenaire de voyage montagnaise comme dans *Volkswagen blues* (1984), le *médiateur autochtone* est une figure à l'origine d'un *acteur* important du roman de la route. Je l'emprunte d'ailleurs à Jean Morency qui, dans son essai sur le mythe américain, parle quant à lui du *médiateur autochtone* comme de cette présence garante d'une transformation dans les récits fondateurs ou plus contemporains de l'Amérique continentale<sup>3</sup>. Pour ce qui est du roman de la route québécois, ce personnage occupe plusieurs fonctions, la principale étant selon moi d'incarner le rétablissement d'un lien négligé au territoire, à une mobilité et à une liberté premières et immémoriales occultées par des siècles de sédentarité. Après tout, « autochtone » ne signifie-t-il pas « issu de la terre » ? Pour cette raison, cette figure fantasmée est également chargée d'un certain exotisme de l'ici, accessible au prix d'une disposition sensible et progressive à l'égard de la vérité première de l'espace et du territoire, cet espace coïncidant bien souvent, mais non exclusivement, avec un retour à la nature.

Enfin, la diversité des *figures thématiques* les rend difficiles à regrouper en une classification cohérente. Je ne retiendrai donc que trois catégories au demeurant fort inclusives : les *autostoppeurs*, les *conducteurs* ainsi que les *employés des non-lieux routiers*. Les *autostoppeurs* contribuent non seulement à consolider la thématique globale du récit – celle du voyage et de la route –, mais ils aident aussi à saisir les thématiques particulières à chaque œuvre. Au service à la fois d'un effet de réel et d'un effet de discours, ceux-ci méritent amplement leur titre de *figures thématiques*. En outre, les *conducteurs* sont aux récits d'*autostoppeurs* ce que les *autostoppeurs* sont aux histoires de *conducteurs*. D'ordinaire, les

<sup>3</sup> Voir Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 235 p.

automobilistes et camionneurs servent effectivement, je l'ai souligné avec *Toutes mes solitudes* !, à présenter des réflexions sur des thèmes précis ou à mettre en valeur une réflexion sociologique sur des sujets au choix. Malléable, le procédé est répandu et définit, à force d'usage, une sorte de trajectoire critique qui se surimpose au déplacement géographique. En général, plus l'effet de discours se fait sentir, plus l'effet de réel est d'ailleurs neutralisé.

Troisième et dernière classe de *figures thématiques*, les *employés des non-lieux routiers* recoupent une large palette de figurants nichés dans les *truckstops*, restoroutes, motels et stations-services de la fiction romanesque : cette catégorie comprend les serveuses aux traits fatigués qui tiennent un casse-croûte de province, ainsi que la communauté des *waitress* vieilles cramponnées au bar poisseux d'une taverne anonyme; tous les commis sans visage ni voix qui encaissent les frais d'un providentiel café, plantés derrière le comptoir d'un relais quelconque; cela inclut tous les pompistes, spécimens d'une espèce en voie de disparition, qui entretiennent les passant des résultats sportifs ou des prévisions météo. Ces personnages naissent d'un environnement propice aux rencontres éphémères et aux rapports strictement utilitaires. Ils sont à la fois les créatures et les créateurs d'un écosystème auquel, par leur présence subtile et effacée, ils permettent de donner forme et sens. Voilà pourquoi les *employés des non-lieux routiers*, bien qu'occupant une fonction auxiliaire au sein du roman de la route, n'en contribuent pas moins à sa cohésion thématique et représentent, en cela, des *figures thématiques* de premier plan. Reste maintenant à voir ce qu'il y a à retenir des particularités de cet écosystème routier.

### III. Prose des vents : l'imaginaire spatial du roman de la route québécois

Qu'en est-il maintenant de l'imaginaire géographique du roman de la route ? De ses lieux de prédilection et de la valeur accordée à ses espaces génériques ? Le genre montre-t-il des oppositions significatives ? Que peut-on conclure à ce sujet ? Nord, Sud, Est, Ouest : tout



au long de cette thèse, la prose des vents a parlé. Et malgré les risques de raccourcis que comporte une telle synthèse, je me permets d'avancer que trois de ces points cardinaux offrent un ensemble de repères et de représentations cohérents. Seul le Sud reste muet, dans la mesure où il se confond dans un embrouillamini d'images et de représentations dont il est difficile de dégager les lignes de force. Il est probable que cette carence, ou ce trop-plein, soit due au fait que le Québec reste, pour la majorité de sa population du moins, établi sur la limite sud d'un état septentrional, et que ce Sud se confond par conséquent dans l'espace prosaïque du quotidien. À moins que le roman de la route québécois ne s'aventure par-delà la frontière étatsunienne, auquel cas le Sud se noie cette fois dans une abondance de significations propres à l'imaginaire de l'espace étatsunien, significations qui tombent dès lors du côté d'un imaginaire du Nord, de l'Ouest, de l'Est ou du Sud américain.

Pour continuer avec le cas québécois, l'imaginaire géographique du roman de la route se définirait donc essentiellement en regard de trois points cardinaux : le Nord, l'Est et l'Ouest. On a par ailleurs vu que le Nord est une notion polysémique pouvant désigner tant les contreforts des Laurentides que le sol tapissé de *muskeg* de l'*Eeyou Istchee*. Polysémique, cette notion l'est aussi en fonction de l'appropriation culturelle dont elle fait l'objet. J'ai relevé, durant mes analyses d'*Ourse bleue* et en me basant sur les observations de Daniel Chartier et de Caroline Desbiens, que pour ses habitants autochtones, le Nord génère des représentations bien différentes de celles véhiculées par les discours des habitants de la vallée laurentienne. La principale différence concerne bien sûr cette conception, chez les héritiers canadiens-français de la rhétorique colonisatrice, du Nord comme de cette Terre promise, vaste, sauvage et désertique – au sens d'inhabitée –, qui appelle à l'intervention bénéfique de l'entrepreneuriat d'initiative privée ou publique.

Le Nord oscille ainsi entre les qualités ascétiques du désert et les vertus curatives de la solitude et de l'introspection, de ce désert comme passage de la quête spirituelle, et le



territoire autochtone parsemé de signes qui sont autant d'indices d'un lieu habité, carrefour d'un investissement émotionnel, culturel et spirituel. *Ourse bleue* a d'ailleurs permis de voir à l'œuvre ces deux paradigmes. Le Nord jamésien de Virginia Pésémapéo Bordeleau était en plus caractérisé par une certaine misère sociale sur fond de pauvreté matérielle. En cela, et malgré tout ce qui les sépare, le Nord d'*Ourse bleue* et le pseudo-Nord de *La corde au cou* se rejoignent. Par leur aménagement chorésique particulier, ces Nord respectifs s'opposent de la sorte à cet écrin de pureté décrit par Jack Warwick; ils sont campés sur cette frontière où interfèrent les valeurs de la sauvagerie et de la civilisation. À cette différence importante que la sauvagerie constitue, dans le premier des cas, un rempart contre la civilisation, dans le second, et selon ce darwinisme noir que j'ai pu noter au précédent, un prolongement logique. Cette sauvagerie naturelle fait en effet pendant, chez Jasmin, à la sauvagerie culturelle associée à une urbanité *trash* où règnent violence et déviance pour les cassés de ce monde.

Le Far Est québécois se nourrit, pour sa part, de la présence du fleuve St-Laurent qui, passé Québec, emprunte aux dimensions spatiales et symboliques de la mer. Ce glissement n'est pas anodin puisqu'il véhicule un imaginaire marqué par la féminité : la mer est aussi mère, un archétype de la maternité qui contamine les paysages qu'elle baigne et auxquels sont couramment associées les valeurs de la tranquillité, de calme utérin et de paix édénique. Fleuve et mer plongent donc les routards qui les côtoient vers un passé d'où émane une atmosphère de matin du monde. Les territoires de l'Est étant féminins, ils offrent par-dessus tout soutien et réconfort à la femme, qu'elle soit blessée comme dans *Évagabonde*, ou qu'elle se lance, incertaine, sur les sentiers cahoteux de l'amour à la suite de la belle Astrid imaginée par Noël Audet. La dernière parution de Nathalie Roy, un *eastern* intitulé *Pourquoi pars-tu, Alice ?* (2017), montre une fois de plus les effets bienfaisants de cette région pour la vagabonde à bout de nerfs.

À l'Ouest, au contraire, se vit l'aventure, s'éteint la soif de conquête et de nouveauté. Y renaitre signifie bel et bien repartir à zéro, après, cette fois, avoir subi une rupture progressive avec le passé. Pullulent alors, durant ce trajet où la mer et le fleuve du *eastern* font place à la prairie et au désert, des images et personnages fort bien connus pour avoir été diffusés par le cinéma et la littérature populaires américaines. Pénétrer dans la géographie mythique du Far Ouest signifie, dans la plupart des cas, renouer avec cette imagerie composée de cowboys, de virevoltants et d'arroyos. Et de cette arène du ponant disputée à la sauvagerie par les forces civilisatrices du bien, les femmes sont traditionnellement exclues ou laissées sans voix. Le *western* hollywoodien a beaucoup contribué à faire de la Frontière un espace à la fois masculin et machiste. Or, l'Ouest, pays de mirages construit à partir d'élucubrations cinématographiques, est par excellence le domaine du faux semblant. Marie-Christine Lemieux-Couture le sait bien, elle qui, dans *Toutes mes solitudes !*, démonte à qui mieux mieux quelques-unes des idées reçues et clichés sur le sujet.

Il n'est pas rare que ces géographies, en quelque sorte périphériques par rapport au centre méridional, se définissent par opposition à ce dernier. Cela m'amène à dire un mot sur l'antagonisme majeur, inspiré du couple nature-culture, qui structure un bon nombre de romans de la route : celui entre campagne et ville. Même lorsqu'elle n'est pas prise en charge par une poétique conséquente, cette tension est encore contenue dans la conception choréscique à l'origine des lieux et paysages arpentés. Il est en effet rare qu'un voyage épouse une trajectoire partant de la périphérie rurale pour en arriver à un grand centre urbain. S'il peut y transiter à l'occasion, le routard suit surtout ce mouvement centrifuge qui l'éloigne des enceintes urbaines à l'aura de pandémonium sulfureux, ou répond à cette impulsion centripète qui le pousse à chercher refuge dans le giron protecteur de la nature. Par exemple, quand les romans de la cavale de Claude Jasmin prennent les détours de l'urbanité montréalaise, c'est pour en décrire les aspects les moins invitants ainsi que le misérabilisme ambiant. C'était

aussi vrai de la ville des romans liés à la contre-culture tels que *Ma nuit*, *Le sentier de la louve* et *Évagabonde*; ce l'est encore de *Le soleil des gouffres*, en raison de cette constatation postmoderne, en continuité avec le discours contre-culturel du retour à la terre, de la faillite du mythe du progrès.

Cette idée est sans âge, en réalité. Elle subit de multiples transformations selon les discours qu'elle sert et les époques où elle se manifeste. C'est déjà celle de Diogène le cynique quand il s'exile volontairement d'Athènes et la même encore qui motive quelques-unes des rêveries solitaires de Rousseau. Au Québec, de la littérature du terroir au phénomène actuel de démontréalisation du roman, cette tension entre la cité et la campagne refait surface comme si le départ ou le retour à la nature recelait chaque fois une critique des ratés civilisationnels. Ce n'est pas un hasard si, fait étonnant par ailleurs, la *Bible* offre aux romans analysés le plus grand nombre de références et de scènes intertextuelles. L'éden, le lieu idéal, l'idylle : autant d'appellations interchangeables, équivalentes en ce qu'elles comprennent justement cette image très judéo-chrétienne d'un jardin préservé dans l'innocence primordiale. Et, en définitive, ce jardin reste préservé de toute souillure tant et aussi longtemps qu'il l'est de l'homme. « Décrocher » correspond en cela à une sorte de réflexe anthropologique, à une réaction défensive vouée à protéger l'homme de l'hommerie; rouler, une action destinée à trouver refuge en un endroit où, potentiellement, tout va pour le mieux.

Je ne prétends pas décrire une règle absolue, mais simplement une tendance significative du roman de la route et de sa structuration spatiale. La plupart des environnements, urbains comme naturels, sont plus complexes que le laisse voir la binarité de ce constat. Plusieurs d'entre eux impliquent une axiologie variable, sinon concurrente, témoin les Nords d'*Ourse bleue* et de *La corde au cou* ou encore le New-York d'*Éthel et le terroriste*. On a en outre vu que les représentations de la route et des non-lieux routiers pouvaient

fluctuer d'un roman ou d'une page à l'autre. Anxiogènes et suffocantes, les routes de la cavale forment un réseau au sein duquel le fugitif paraît captif. En pareil cas, les lieux de transit épousent, par contamination symbolique, de semblables dispositions. Le motel devient un endroit glauque et inquiétant, le bar miteux une invitation à la bagarre ou au règlement de comptes, alors que, dans la plus anonyme des stations-services, l'identité du fuyard est constamment menacée d'être révélée au grand jour. Dans les romans de la quête amoureuse, la route conduit plutôt sur les voies insondables du cœur, elle en décalque les mouvements heureux et les rebuffades inattendues; le motel se transforme quant à lui en une alcôve remplie de promesses, un haut lieu d'initiation et d'abandon mutuel; pour les âmes en déroute, la route est un espace de rupture, le motel, une cellule cloisonnée, autosuffisante et atopique, un moment de répit à l'abri du monde. Dans tous les cas, l'écosystème routier répond à une ambiguïté formelle directement influencée par le type de fabula privilégiée. Il dessine ainsi un hologramme aux couleurs variables de la clandestinité, de la banalité ou de l'exotisme, propose tantôt les lieux d'un recommencement possible, tantôt ceux d'une fin annoncée.

Les parodistes et les romanciers postmodernes sont très sensibles à ces traits de généricité. Les parodies routières se réservent d'ailleurs le droit de railler ces conventions spatiales, de jouer avec elles, de leur obéir ostentatoirement ou de les transgresser sans aucune gêne. Une tendance majeure, parmi ces pratiques de détournement, est à l'évacuation de toute prétention référentielle. C'est plutôt l'autoréférentialité et la fonctionnalité narrative qui guident le recours à tel ou tel autre lieu. Peu de détails sont alors donnés des endroits fréquentés, les héros de *Document 1* allant même jusqu'à décider d'un itinéraire sur la très arbitraire base du toponyme. Ces villes et villages sont alors uniquement considérés pour ce qu'ils renvoient soit à un aliment, soit à une cocasserie susceptible de faire sourire. Dépouillées de toute dimension originale, les infrastructures servent pour leur part à programmer des actions génériques : dans *Vers l'est*, le motel, le *truck stop* et la taverne sont

des points d'arrêt qui permettent la rencontre entre les fugitifs et le shérif McDougall; dans *Toutes mes solitudes* !, la plaine désertique, le décor identique à lui-même et le jardin entouré d'escarpements où renaît à la toute fin Jean-Couillon, soulignent tous l'apport (pseudo)spirituel de ce voyage vers Nowhere. Cette localité fictive est en soi représentative de la négligence référentielle des parodies routières, puisqu'il importe peu, en effet, de savoir où se trouvent ces espaces livrés à une description sommaire et générale. Pour cette raison, la géographie des parodies routières se retrouve considérablement déstabilisée : ses destinations de prédilection se situent quelque part entre partout, ailleurs, nulle part et plus loin.

#### IV. Plus loin

Toutes ces conclusions, je l'espère du moins, ont permis de rendre compte des grandes lignes d'une espèce de code de la route qui pourra bien sûr être amendé et devra l'être. D'abord parce que je ne prétends pas avoir épuisé les potentialités du roman de la route : parmi d'autres, les liens entre la route et la fiction d'anticipation, ou encore entre la route et le roman féminin gagneraient à être creusés et pourraient donner matière à une étude à part entière; de même, une typologie plus ambitieuse permettrait de décrire des déclinaisons supplémentaires du roman de la quête, et l'analyse de l'imaginaire du Far Est québécois bénéficierait d'un plus grand corpus d'étude. Je me plais d'ailleurs à voir les pages et le bilan précédents, moins comme une ligne d'arrivée, que comme un ensemble de points de départ. Aussi les conventions qui régissent ce code de la route sont-elles toujours enfreintes et le seront à mesure que les romanciers les adapteront à leur sensibilité et aux enjeux qui les animent. Car l'infraction n'est plus ici l'occasion de distribuer des contraventions ou d'adopter des mesures punitives. Bien au contraire, la transgression se fait bénéfique et nécessaire : elle est le principe moteur de l'évolution générique et, par le fait même, la garantie de sa vitalité.

Dans une perspective purement statistique, les sorties littéraires des dernières années semblent confirmer ce dynamisme. La décennie n'est pas encore terminée qu'elle est déjà, depuis les années 1960, la plus féconde en romans de la route. Cette fécondité réserve de nouvelles pistes de compréhension et d'interprétation, encore que les œuvres publiées perpétuent en parallèle les façons de faire bien établies. Nul doute que l'avenir du genre implique le dépassement et le déplacement créatifs des balises génériques : on ne réinvente la roue qu'à cette seule condition d'aller, sans arrêt, plus loin. C'est d'ailleurs le paradoxe par excellence du genre : la postérité du roman de la route n'est assurée que dans la mesure où celui-ci s'ouvre à une certaine dissolution tonique. Jusqu'où cela peut-il mener ? L'avenir le dira. Chose certaine, si l'on en croit le père acharné de *La route* lorsqu'il tente de rassurer son fils, il faudra plus qu'une fin du monde pour rayer les routes de la carte ou de la fiction romanesque :

Mais il n'y a plus d'États ?

Non.

Qu'est-ce qui leur est arrivé ?

Je ne sais pas exactement. C'est une bonne question.

Mais les routes sont toujours là ?

Oui, pour encore quelque temps.

Combien de temps ?

J'en sais rien. Peut-être encore un moment. Il n'y a rien pour les faire sauter alors elles devraient tenir le coup encore quelque temps<sup>4</sup>.

Même lorsque le monde s'est complètement écroulé ou menace de le faire, la route subsiste encore comme une mince ligne d'espoir. À bien y penser, c'est peut-être elle, au fond, l'Alpha et l'Oméga de l'Amérique. Voilà qui aurait de quoi consoler non seulement l'enfant du récit de McCarthy, mais aussi le chercheur férù de romans de la route. Et puis, la prophétie est après tout assez prudente, autant donc l'annoncer : le roman de la route québécois, ce vaste réseau de conventions et d'influences que chaque nouveauté contribue à agrandir, n'est pas près, lui non plus, de sauter...

---

<sup>4</sup> Cormac McCarthy, *La route*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 43.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus d'analyse

- AUDET, Noël, *Ah, l'amour l'amour*, Montréal, Quinze éditeur, 1981, 192 p.
- BLAIS, François, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2012, 182 p.
- FOURNIER, Guy-Marc, *Ma nuit*, Montréal, Cercle du livre de France, 1973, 200 p.
- GUÉRIN, Michelle, *Le sentier de la louve*, Montréal, Cercle du livre de France, 1973, 182 p.
- HANFIELD, Mathieu, *Vers l'est*, Montréal, Éditions de Ta mère, 2015 [2009], 199 p.
- HAMELIN, Louis, *Le soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, 372 p.
- JASMIN, Claude, *La corde au cou*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1994 [1960], 254 p.
- \_\_\_\_\_, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Déom, 1964, 145 p.
- LEMAY, Francine, *Évagabonde*, Montréal, VLB, 1981, 172 p.
- LEMIEUX-COUTURE, Marie-Christine, *Toutes mes solitudes !*, Montréal, Éditions de Ta mère, 2012, 304 p.
- PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia, *Ourse bleue*, Montréal, Pleine lune, 2007, 204 p.

### Ouvrages et articles sur les auteurs étudiés

#### *Claude Jasmin*

- DUSSAULT, Renald, *Recherche d'identité et perception de l'espace dans cinq romans de Claude Jasmin*, M. A., Québec, Université Laval, 1976, 284 p.
- GALLAYS, François, « Claude Jasmin et le retour à l'innocence », *Livres et Auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, 1967, p. 191-197.
- JASMIN, Claude, « La part de l'enseignement de la littérature », *Liberté*, vol. 10, n° 3, 1968, p. 66-72.
- \_\_\_\_\_, *Jasmin*, Montréal, Claude Langevin éditeur, 1970, 127 p.
- LAMY, Suzanne, « Claude Jasmin : de la ferveur à l'inquiétude », *Voix et images*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 115-132.
- MAJOR, Robert, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *Voix et Images*, vol. 26, n° 3, (78) 2001, p. 539-555.
- MARCOTTE, Gilles, *L'aventure romanesque de Claude Jasmin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1965, 28 p.



VILLON, Pierre, « Entretien avec deux romanciers », *Liberté*, vol. 7, n° 6, février 1965, p. 498-504.

**Guy-Marc Fournier**

BROUSSEAU, Jean-Paul, « Pierre qui roule... écrira », *La Presse*, Samedi 25 janvier 1975, p. D2.

**Francine Lemay**

LEMAY, Francine, *La maternité castrée*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1978, 155 p.

**Noël Audet**

AUDET, Noël, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, 199 p.

LARUE, Monique, « Le malentendu sexuel », *Spirale*, mars 1982, p. 2-3.

ROYER, Jean, « Ah, l'amour l'amour », *Écrivains contemporains (Entretiens 3)*, Montréal, l'Hexagone, 1985, p. 139-144.

**Louis Hamelin**

HAMELIN, Louis, *L'humain isolé*, Trois-Pistole, Éditions Trois-Pistoles, 2006, 108 p.

\_\_\_\_\_, « La tentation idyllique », dans Isabelle Daunais et François Ricard (dir.), *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 25-42.

OUELLET, François et François PARÉ, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota Bene, 2008, 259 p.

**Marie-Christine Lemieux-Couture**

LEMIEUX-COUTURE, Marie-Christine, *Et Chri : œuvres incomplètes* suivi de *La volonté de néant : manifeste essayistique et/ou exercices de style à saveur intellectuelle*, M. A. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 256 p.

\_\_\_\_\_, « À la critique », <http://voir.ca/marie-christine-lemieux-couture/2013/01/13/a-la-critique/>, page mise en ligne le 13 janvier 2013, consultée le 7 mai 2015.

**Romans de la route et road movies (œuvres mentionnées ou citées)**

ABBEY, Edward, *La gang de la clef à molette*, Paris, Gallmeister, traduit de l'américain par Jacques Mailhos, 2016 [1975], 492 p.

ALEXIE, Sherman, *Phoenix, Arizona*, Paris, Albin Michel, traduit de l'américain par Michel Lederer, 1999, 256 p.

ANCTIL, Gabriel, *Sur la 132*, Montréal, Éditions Hélotrope, 2012, 515 p.

ANTONIONI, Michelangelo, *Zabriskie Point*, USA, 1970.

AUSTER, Paul, *La musique du hasard*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, 1991, 224 p.

BASU, Arjun, *Attends-moi*, Montréal, Marchand de feuilles, traduit de l'anglais par Daniel Grenier, 2015, 431 p.

BARCELO, François, *Nulle part au Texas*, Montréal, Libre Expression, 1989, 162 p.

\_\_\_\_\_, *Ailleurs en Arizona*, Montréal, Libre Expression, 1991, 154 p.

\_\_\_\_\_, *Le voyageur à six roues*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2003 [1991], 254 p.

\_\_\_\_\_, *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Libre Expression, 1992, 179 p.

\_\_\_\_\_, *Vie sans suite*, Montréal, Libre Expression, 1997, 216 p.

\_\_\_\_\_, *Route barrée en Montérégie*, Montréal, Libre Expression, 2003, 172 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Oh, Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 347 p.

BLANCHETTE-DOUCET, Virginie, *117 Nord*, Montréal, Boréal, 2016, 164 p.

BON, François, *Autoroute*, Paris, Seuil, 1999, 150 p.

BONVOULOIR-BAYOL, Thérèse, *Les sœurs d'Io*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 159 p.

BOURASSA, Pascale, *À l'Ouest*, Saint-Sauveur-des-Monts, Éditions de la Grenouillère, 2012, 254 p.

BOUVIER, Nicolas, *L'usage du monde*, Paris, Payot & Rivages, 2001 [1963], 419 p.

BROSSARD, Nicole, *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 2010 [1987], 249 p.

BRYSON, Bill, *Motel blues*, Paris, Payot & Rivages, traduit de l'américain par Christiane et David Ellis, 2011 [1989], 400 p.

CANTY, Daniel, *Les États-Unis du vent*, Chicoutimi, La Peuplade, 2014, 278 p.

CHÂTEAUNEUF, Michel, *La balade des tordus*, Longueuil, La Veuve noire, 2006, 214 p.

CHEDANNE, ALAIN, *Shit, man !*, Paris, Gallimard, 1971, 250 p.

CORTÁZAR Julio et Carol DUNLOP, *Les autonautes de la cosmoroute*, Paris, Gallimard, 1983, 288 p.

DAVIES, William H., *Carnets d'un hobo. D'Amérique en Angleterre, au temps de la Grande Dépression*, Paris, Payot & Rivages, traduit de l'anglais par Bernard Blanc, 1993 [1907], 353 p.

DE BEAUVOIR, Simone, *L'Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, 1954, 376 p.

DELILLO, Don, *Americana*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Marianne Véron, 1992 [1972], 453 p.

DESCHENAUX, Nadine et Pierre LABRIE, *La 132*, Terrebonne, Andara, 2012, 87 p.

- DIDION, Joan, *Maria avec ou sans rien*, Paris, Robert Laffont, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 2007 [1970], 232 p.
- DODGE, Jim, *Not fade away*, Paris, Éditions Cambourakis, traduit de l'américain par Nathalie Bru, 2011 [1987], 373 p.
- DORAIS, David et Marie-Ève MATHIEU, *Plus loin*, Montréal, Boréal, 2008, 312 p.
- DORAIS, David, *Oh ! La belle province. Épopée touristique*, Montréal, Leméac, 2016, 146 p.
- DOUCET, Thierry, CAZEAULT, Patrice et Miro BELZIL, *Blé sur la route*, Varennes, Éditions ADA, 2014, 280 p.
- EDDY, Arthur Jerome, *Two Thousand Miles On An Automobile*, Teddington, The Echo Library, 2007 [1902], 160 p.
- FECTEAU, Hélène, *Cape Cod aller-retour*, Montréal, Libre Expression, 1985, 171 p.
- FORTIN, Mylène, *Philippe H. ou la malencontre*, Montréal, Québec/Amérique, 2015, 152 p.
- GENDRON, Sébastien, *Road trips*, Paris, Albin Michel, 2012, 282 p.
- GIRARD, Simon, *Les écureuils sont des sans-abri*, Montréal, Éditions Coups de tête, 2011, 181 p.
- GIUDICELLI, Vincent, *Cardinal song*, Montréal, Annika Parance Éditeur, 2017, 268 p.
- GOBEIL, Pierre, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 138 p.
- \_\_\_\_\_, *Un hiver à Cape Cod*, Montréal, Hamac, 2011, 207 p.
- GUAY-POLIQUEIN, Christian, *Le fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013, 220 p.
- HALLÉE, André, *Entre l'hiver et l'été*, Sherbrooke, Éditions estriennes, 1979, 153 p.
- HAMELIN, Louis, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccéité de la loutre*, Montréal, Boréal, 2009 [1994], 316 p.
- HARRISON, Jim, *Un beau jour pour mourir*, Paris, 10/18, traduit de l'américain par Sara Oudin, 2003 [1973], 223 p.
- \_\_\_\_\_, *Une odyssée américaine*, Paris, Flammarion, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 2009, 316 p.
- HÉBERT, Jacques, *Autour des trois Amériques : quatorze mois sur la route panaméricaine, en auto*, Montréal, Fides, 1952, 249 p.
- HÉBERT, Louis-Philippe, *La Cadillac du docteur Watson*, Montréal, Lévesque Éditeur, 2013, 166 p.
- HELLMAN, Monte, *Macadam à deux voies*, USA, 1971.
- HOPPER, Dennis, *Easy Rider*, USA, 1969.
- HUBLER, Roy, *Un été indigo*, Chicoutimi, JCL, 2017, 262 p.

- JASMIN, Claude, *Délivrez-nous du mal*, Montréal, Éditions à la page, 1961, 190 p.
- \_\_\_\_\_, *Pleure pas, Germaine*, Montréal, Typo, 1985 [1965], 167 p.
- \_\_\_\_\_, *Revoir Éthel*, Montréal, Éditions Stanké, 1976, 169 p.
- \_\_\_\_\_, *Pâques à Miami*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1996, 240 p.
- \_\_\_\_\_, *L'homme de Germaine*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, 222 p.
- JOBIN, François, *Une virée américaine*, Montréal, Éditions À l'étage, 2017, 280 p.
- KEROUAC, Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jacques Houbart, 1976 [1957], 437 p.
- \_\_\_\_\_, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Marc Saporta, 1963 [1958], 373 p.
- \_\_\_\_\_, *Le vagabond solitaire*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Autret, 1969 [1960], 277 p.
- \_\_\_\_\_, *Les anges vagabonds*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Michel Deutsch, 1968 [1965], 254 p.
- \_\_\_\_\_, *Visions de Cody*, Paris, 10/18, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 1990 [1972], 584 p.
- KEROUAC, Jan, *Girl driver*, Paris, Denoël, traduit de l'américain par Robert Pépin, 1983 [1981], 301 p.
- KING, Thomas, *L'herbe verte, l'eau vive*. Boréal, Montréal, traduit de l'anglais par Hugues LeRoy, 2011 [1993], 448 p.
- LABBÉ, Josette, *Jean-Pierre, mon homme, ma mère*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1982, 176 p.
- LANG, Fritz, *J'ai le droit de vivre*, USA, 1937.
- LARIGAUDIE, Guy de, *Par trois routes américaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1937, 171 p.
- LAZZARONI, Sara, *Okanagan*, Montréal, Leméac, 2016, 168 p.
- LEAST HEAT MOON, William, *Blue Highways. A Journey Into America*, Boston, Houghton Mifflin Company Paperback, 1982, 415 p.
- LE BOURHIS, Jean-Paul, *Les heures creuses*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, 214 p.
- LEMOINE, Wilfrid, *Le funambule*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, 158 p.
- LE MANER, Monique, *Un taxi pour Sherbrooke*, Montréal, Triptyque, 2013, 180 p.
- LEPAGE, Mahigan, *Vers l'Ouest*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, 97 p.
- LEWIS, Joseph H., *Le démon des armes*, USA, 1950.

- LEWIS, Sinclair, *Coups de pompe gratis*, Paris, Albin Michel, traduit de l'américain par Maurice Rémon, 1932 [1919], 340 p.
- LONDON, Jack, *La route*, Paris, Éditions Phébus, traduit de l'américain par Louis Postif, 2001 [1907], 185 p.
- LUPINO, Ida, *Le voyage de la peur*, USA, 1953.
- MAJOR, André, *Histoires de déserteurs*, Montréal, Boréal, 1991 [1974-1976], 464 p.
- MALICK, Terrence, *Badlands*, USA, 1973.
- MARCHAND, Jacques, *Le premier mouvement*, Montréal, L'Hexagone, 1987, 90 p.
- MARCHESSAULT, Jovette, *Comme une enfant de la terre tome I. Le crachat solaire*, Montréal, Leméac, 1975, 348 p.
- MASSEY, Isabel, *Berg en sursis*, Montréal, Hexagone, 1990, 115 p.
- MCCARTHY, Cormac, *La route*, Paris, Éditions de l'Olivier, traduit de l'américain par François Hirsch, 2008 [2006], 245 p.
- MEUNIER, Mathieu, *Un vélo dans la tête*, Montréal, Marchand de feuilles, 2014, 233 p.
- MEUNIER-TARDIF, Ghislaine, *If*, Montréal, Stanké, 2012, 200 p.
- MILLER, George, *Mad Max*, USA, 1979-2015.
- MILLER, Henry, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 1954, 334 p.
- MIRBEAU, Octave, *La L628-E8*, Paris, 10/18, 1977 [1905], 436 p.
- MONTICONE, Ugo, *Chroniques de ma résurrection*, Montréal, Éditions du CRAM, 2001, 347 p.
- MORALI, Laure, *La route des vents*, Rennes, La Part Commune, 2002, 160 p.
- OUVRARD, Hélène, *L'herbe et le varech*, Montréal, Éditions Quinze, 1977, 169 p.
- PAYNE, Alexander, *Sideways*, USA, 2004.
- PENN, Arthur, *Bonnie & Clyde*, USA, 1967.
- PERRON, Jean, *Autoroute du soir*, Hull, Vents d'Ouest, 1998, 170 p.
- PÉTROWSKI, Minou, *Le passage*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1966, 141 p.
- PIRSIG, Robert M., *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Paris, Éditions du Seuil, traduit de l'américain par Maurice Pons, 1978 [1974], 351 p.
- POISSANT, Alain, *Vendredi-Friday*, Montréal, Les Éditions du Roseau, 1988, 131 p.
- \_\_\_\_\_, *Heureux qui comme Ulysse*, Montréal, Les Éditions Sémaphore, 2010, 102 p.
- PORÉE-KURRER, Philippe, *La quête de Nathan Barker*, Chicoutimi, JCL, 1994, 540 p.

- POULIN, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal, Leméac, 1985 [1984], 323 p.
- \_\_\_\_\_, *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993, 208 p.
- PRONOVOST, André, *Appalaches*, Montréal, Boréal, 2011 [1992], 335 p.
- RACINE, Rober, *Là-bas, tout près*, Montréal, L'Hexagone, 1997, 158 p.
- RAY, Nicholas, *Les amants de la nuit*, USA, 1949.
- RICHARD, Jean-Jules, *Journal d'un hobo*, Montréal, Parti pris, 1965, 292 p.
- ROBBINS, Tom, *Même les cow-girls ont du vague à l'âme*, Paris, 10/18, traduit de l'américain par Philippe Mikriammos, 1995 [1976], 575 p.
- ROCHETTE, Marc, *Passer sa route*, Québec, L'instant même, 2003, 116 p.
- ROCHEVILLE, Sarah, *Go West, Gloria*, Montréal, Leméac, 2014, 141 p.
- ROY, Gabrielle, *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 2010 [1966], 184 p.
- ROY, Nathalie, *Pourquoi pars-tu, Alice ?*, Montréal, Libre expression, 2017, 304 p.
- RUEL, Jonathan, *L'astronome dur à cuire*, Montréal, Éditions Druide, 2016, 520 p.
- SCOTT, Ridley, *Thelma et Louise*, USA, 1991.
- SEALS, David, *The Powwow Highway*, New York, Penguin Books, 1979, 320 p.
- SÉGUIN, Marc, *La foi du braconnier*, Montréal, Leméac, 2009, 150 p.
- SÉNÉCAL, Patrick, *Le passager*, Lévis, Alire, 2003 [1995] 214 p.
- SPIELBERG, Steven, *Sugarland Express*, USA, 1974.
- STEINBECK, John, *Voyage avec Charley*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Monique Thiès, 1997 [1962], 336 p.
- THOMAS, Gilles, *L'autoroute sauvage*, Paris, Éditions Fleuve Noir, 1976, 220 p.
- THOMPSON, Jim, *Le lien conjugal*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Pierre Château, 1959 [1958], 252 p.
- TREMBLAY, Carole, *Six mois sans pamplemousse*, Montréal, La courte échelle, 2013, 302 p.
- TREMBLAY, Alain Ulysse, *Big Will*, Montréal, Coups de tête, 2010, 177 p.
- TRUDEL, Roland, *Drop out*, Varennes, Éditions Ada, 2013, 290 p.
- TURGEON, Pierre, *La première personne*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1980], 153 p.
- TULLY, Jim, *Ombres d'hommes*, Montréal, Lux éditeur, traduit de l'américain par Titaÿna (revue par Cyril Gay), 2017 [1931], 261 p.
- ULMER, Edgar G., *Detour*, USA, 1945.

UPDIKE, John, *Cœur de lièvre*, Paris, Seuil, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, 1962 [1960], 333 p.

VÉZINA, Michel, *Asphalte et vodka*, Montréal, Québec/Amérique, 2005, 168 p.

VIGNEAULT, Guillaume, *Chercher le vent*, Montréal, Boréal, 2002, 267 p.

\_\_\_\_\_, *Carnets de naufrage*, Montréal, Boréal, 2003, 263 p.

VILLENEUVE, Paul, *J'ai mon voyage !*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 156 p.

VOLLMANN, William T., *Le grand partout*, Arles, Actes Sud, traduit de l'américain par Clément Baude, 2011, [2008], 256 p.

WOLFE, Tom, *Acid test*, Paris, Points, traduit de l'américain par Daniel Mauroc, 1975 [1968], 407 p.

ZARAFIAN, Richard, *Point limite zéro*, USA, 1971.

#### IV. ROMANS DE LA ROUTE QUÉBÉCOIS (POUR ALLER AILLEURS)

BARCELO, François, *L'ennui est une femme à barbe*, Paris, Gallimard, 2001, 243 p.

BERWALD, Guillaume, *Edmonton*, Montréal, Leméac, 2014, 149 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Pierre : la guerre du printemps 81*, Montréal, Primeur, 1984, 165 p.

BLONDE, *Dis oui*, Montréal, Libre expression, 2013, 123 p.

CHAPUT, Sylvie, *Promenades*, Québec, L'instant même, 1998, 112 p.

DESROSIERS, SYLVIE, *Retour à Lointainville*, Montréal, La courte échelle, 2005, 198 p.

DOUCET, Thierry, CAZEAULT, Patrice et MIRO BELZIL, *Blé sur la route*, Varennes, Éditions ADA, 2014, 280 p.

FILION, Nicole, *Ne touchez ni aux appareils électriques ni à la cafetière*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2004, 152 p.

FOLCH-RIBAS, Jacques, *Des années des mois des jours*, Paris, Éditions Stock, 2001, 235 p.

\_\_\_\_\_, *Les pélicans de Géorgie*, Montréal, Boréal, 2008, 152 p.

GAGNIER, Marie, *Console-moi*, Montréal, Boréal, 2003, 324 p.

GAGNON, Daniel, *Maman Burger*, Montréal, VLB, 2004, 195 p.

GÉLINAS, Ariane, *Transtaïga*, Montréal, Marchand de feuilles, 2012, 151 p.

GERVAIS, Bertrand, *La dernière guerre*, Montréal, XYZ, 2017, 262 p.

HUOT, Jean-Sébastien, *Un bus pour Tokyo*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 98 p.



- JASMIN, Claude, *Papa papinachois*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1999, 142 p.
- LAPIERRE, René, *L'été Rebecca*, Paris, Seuil, 1985, 222 p.
- LA ROCQUE, Sébastien, *Un parc pour les vivants*, Montréal, Cheval d'août éditeur, 2017, 167 p.
- LARUE, Monique, *Les faux fuyants*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, 201 p.
- \_\_\_\_\_, *La démarche du crabe*, Montréal, Boréal, 1995, 220 p.
- LEFEVBRE, Louis, *Table rase*, Montréal, Boréal, 2004, 179 p.
- MARCOTTE, Véronique, *De la confiture aux cochons*, Montréal, Québec/Amérique, 2017, 192 p.
- MILLET, Pascal, *L'Iroquois*, Montréal, XYZ, 2007, 110 p.
- RACINE, François, *Truculence*, Montréal, Québec/Amérique, 2014, 240 p.
- RICHARD, Martine, *Les sept vies de François Olivier*, Ottawa, David, 2006, 174 p.
- ROSE, Francis, *S'en aller*, Montréal, Leméac, 2016, 199 p.
- ROY, Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu Évelyne* suivi de *Ély ! Ély ! Ély !*, Montréal, Boréal, 1988, 122 p.
- TROTTIER, Yves, *Nevada est mort*, Montréal, Hurtubise, 2010, 324 p.
- TRUDEL, Roland, *Adrénaline au Far West en VR*, Varennes, Ada, 2011, 160 p.

## V. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

- ADAM, Jean-Michel, « Six propositions pour l'étude de la genericité », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 21-34.
- \_\_\_\_\_, *Genres de récits. Narrativité et genericité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, 2011, 324 p.
- AIROLA, Magasich et Jean-Marc de BEER, *America Magica*, Paris, Éditions Autrement, 1994, 256 p.
- ALTMAN, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinema*, Paris, Armand Colin, 1992, 387 p.
- ANCTIL, Gabriel, « Entretien avec Gabriel Anctil : la route et la littérature », Émission *C'est Fou*, consultée en ligne le 2 novembre 2015, [http://ici.radiocanada.ca/emissions/c\\_est\\_fou/2015-2016/archives.asp?nic=1&date=2014-11-29](http://ici.radiocanada.ca/emissions/c_est_fou/2015-2016/archives.asp?nic=1&date=2014-11-29).
- ANDERSON, Nels, *Le hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Colin, 2011, 396 p.

ARGUIN, Maurice, *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 261 p.

ARMSTRONG, Jeannette C., « Land Speaking », dans Simon J. Ortiz (dir.), *Speaking for the generations : native writers on writing*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998, p. 175-194.

ARROUYE, Jean, « L'imaginaire de la route américaine », *Revue Française d'Études Américaines*, n°48-49, avril-juillet 1991, p. 321-330.

ARTAUD, Antonin, « Messages révolutionnaires », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 685-745.

ATTALI, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, 426 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 221 p.

\_\_\_\_\_, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, 337 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 402 p.

\_\_\_\_\_, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

\_\_\_\_\_ et Marielle MACÉ, « Avant-propos », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 7-17.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, 235 p.

\_\_\_\_\_, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, 123 p.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, 154 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Jack Kerouac : essai-poulet*, Montréal, Stanké, 1987, 253 p.

BEAUDOIN, Réjean, « Le fantôme du roman d'aventures », *Liberté*, vol. 35, n° 1, 1993, p. 196-202. Article consulté en ligne, le 22 novembre 2016, <https://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1035322/31484ac.pdf>

BECKER, Howard S., « Conventions », *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 65-88.

BENOLIEL, Bernard et Jean-Baptiste THORET, *Road movie, USA*, Paris, Höboecke, 2011, 239 p.

BÉGOUT, Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Éditions Allia, 2003, 182 p.

BÉJA, Alice « Les *hobos* américains, au croisement des écritures », *Sociologie et sociétés*, vol. 48, n° 2, 2016, p. 77-94.

BERGEZ, Daniel, Violaine GERAUD et Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, 234 p.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 157 p.

BERTHIAUME, Adrien et al., *La route enchantée*, Montréal, Fides, 1945, 94 p.

BEST, Janice, « Dégradation et génération du récit. Entropie et chronotopes littéraires », *Poétique*, n° 84, 1990, p. 484-498.

BEVIS, William, « Native American Novels : Homing In », dans Brian Swann et Arnold Krupat (dir.), *Recovering the Word. Essays on Native American Literature*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 580-618.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 629 p.

BLETON, Paul, *Ça se lit comme un roman policier. Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, 1999, 258 p.

BOCHET, Henri, *L'Astrée. Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*, Genève, Slatkine, 1967, 191 p.

BOISCLAIR, Isabelle, « Roman national ou récit féminin ? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 2, n° 1, 1999, p. 97-115.

BOUCHARD, Serge, *L'homme descend de l'ourse*, Montréal, Boréal, 1998, 223 p.

\_\_\_\_\_, *C'était au temps des mammoths laineux*, Montréal, Boréal, 2012, 232 p.

BOURQUE, Paul-André, « Jean-Jules Richard : de la haine à l'amour par le rire », dans Clément Moisan, Jacques Blais et Marcel Bélanger (dir.), *Livres et auteurs québécois : revue critique de l'année littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval, Date ? , p. 345-363.

BOUVET, Rachel, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 277-297.

\_\_\_\_\_, *Pages de sable. Essai sur l'imagination du désert*, Montréal, XYZ, 2006, 208 p.

BOUVIER, Nicolas, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des Sciences Humaines*, n° 214, 1989, p. 177- 186.

BRASEBIN, Jenny, *Road novel, road movie : approche chronotopique du récit de la route*, Ph. D. (littérature, option littérature et cinéma), Montréal, Université de Montréal, 2013, 401 p.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 225 p.

\_\_\_\_\_, « L'espace littéraire en l'absence de description : un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 419-437.

BROWN, Anne, « La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 175-194.

BUREAU, Luc, *La terre et moi*, Montréal, Boréal, 1991, 273 p.

\_\_\_\_\_, *Entre l'Éden et l'utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 235 p.

CABAU, Jacques, *La prairie perdue : le roman américain*, Paris, Points, 1981, 369 p.

CALVINO, Italo, « Le voyageur dans la carte », *Collection de sable*, Paris, Seuil, 1984, p. 31-40.

CANVAT, Karl, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999, 286 p.

CARMIGNANI, Paul, « L'automobile dans la fiction américaine : pièces détachées et morceaux choisis », dans Joël Thomas et Frédéric Monneyron (dir.), *Automobile et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 121-158.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 175 p.

CHABOT, Kim, « Le cœur du labyrinthe », *Impact Campus*, article consulté en ligne, le 30 mai 2017, <http://impactcampus.ca/arts-et-culture/critique-du-livre-le-fil-des-kilometres-de-christian-guay-poliquin/>.

CHAMBERLAND, Line, « Le lesbianisme : continuum féminin ou marronnage ? Réflexions féministes pour une théorisation de l'expérience lesbienne », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 135-145.

CHARTIER, Daniel, « Au nord et au large : représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, 2004, p. 9-26.

CHASSAING, Irène, *Dysnosties : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Ph. D., Halifax, Dalhousie University, 2014, 315 p.

CHASSAY, Jean-François, « Le "road book" : Jack Kerouac et le roman contemporain », *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 65-91.

\_\_\_\_\_, « Les petites apocalypses de John Cassavetes », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, n° 3, 2003, p. 79-94.

CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 p.

- CIXOUS, Hélène, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du GRIF*, n°13, 1976, p. 5-15.
- COMPAGNON, Antoine, « Avant-Propos », dans Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 15-34.
- CONOVER, Ted, *Au fil du rail. L'Amérique des hobos*, Paris, Éditions du sous-sol, 2016, 333 p.
- COHAN, Steven et Ina RAE HARK, « Introduction », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, New York, Routledge, 1997, p. 1-14.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, 270 p.
- COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, 200 p.
- COUTURE, Yves, *La Terre promise. L'absolu politique dans le nationalisme québécois*, Montréal, Liber, 1994, 214 p.
- CREEKMUR, Corey K., « On the run and on the road. Fame and the outlaw couple in American cinema », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, London, Routledge, 1997, p. 90-113.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- DE GOROSTARZU, Patricia, *Vintage America*, Paris, Albin Michel, 2010, 192 p.
- DE GRANDPRÉ, Pierre, « Notre génération "beat" », *Liberté*, vol. 6, n° 3, 1964, p. 258-268.
- DELORIA, Philip J., *Indians in Unexpected Places*, Kansas, University Press of Kansas, 2004, 300 p.
- DELUMEAU, Jean, *Mille ans de bonheur. Une histoire du paradis*, Paris, Fayard, 1995, 493 p.
- \_\_\_\_\_, « L'Apocalypse revisitée », *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998, 73-136.
- DENIS, Delphine, « Les inventions de *Tendre* », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 4, 2004, p. 44-66.
- DE REPENTIGNY, Mélissa, « Bonnie et Clyde », *Pop en stock*, [En ligne] <http://popenstock.ca/dossier/le-couple-en-cavale>.
- \_\_\_\_\_, « La Pontiac GTO : légitimation de l'obsolescence par le hip », *Pop en stock*, [En ligne] <http://popenstock.ca/dossier/le-couple-en-cavale>.
- \_\_\_\_\_, « Wild at heart, l'histoire de Sailor et Lula », *Pop en stock*, [En ligne] <http://popenstock.ca/dossier/le-couple-en-cavale>.
- DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 249-287.



DESBIENS, Caroline, « Le Jardin du Bout du Monde : terre, texte et production du paysage à la Baie James », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, n°1, 2008, p. 7-15.

\_\_\_\_\_, « Se tourner vers le Nord : territoire, identité et coproduction des connaissances à la Baie James », *Inditerra. Revue Internationale sur l'autochtonie*, 2009, p. 1-10.

\_\_\_\_\_, 2015, *Puissance Nord. Territoire, identité et culture de l'hydroélectricité au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, 340 p.

DOUPLITZKY, Karine, « Voyage au bout de la route », *Les cahiers de médiologie*, n° 2, 1996, p. 193-199.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, *Les parodies de la littérature naturaliste*, Ph. D., Durham, Durham University, 2000, 349 p.

DOYON-GOSSELIN, Benoit, « Le soleil du lac qui se couche de J.R. Léveillé. Un roman de la (dé)route », dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 215-236.

DUCHASTEL, Jules, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy et Jean Hamelin (dir.), *Idéologies au Canada français, 1940-1976, tome II : les mouvements sociaux, les syndicats*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 173-216.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotypes et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2010, 368 p.

DUHAMEL-NOYER, Olga et David OLIVIER, *Motel univers*, Montréal, Éditions Hélio trope, 2006, 224 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 298 p.

\_\_\_\_\_, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, 90 p.

\_\_\_\_\_, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, 274 p.

\_\_\_\_\_, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2013, 235 p.

ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, 335 p.

FLONNEAU, Mathieu, *Les cultures du volant XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles. Essai sur les mondes de l'automobilisme*, Paris, Éditions autrement, 2008, 220 p.

FIEDLER, Leslie, *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 171 p.

FORGET, Célia, *Vivre sur la route : les nouveaux nomades nord-américains*, Montréal, Liber, 2012, 222 p.

FRANK, Robert, *The Americans*, New York, Rapaport Printing Corporation, 1958, 179 p.

FRÉMONT, Gabrielle, « Traces d'elles. Essais de filiation », dans Barbara Godard (dir.), *Gynocritiques. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, Toronto, ECW Press, 1987, p. 85-130.

GANSER, Alexandra, « On the Asphalt Frontier : American Women's Road Narratives, Spatiality, and Transgression », *Journal of International Women's Studies*, vol. 7, n° 4, 2006, p. 153-167.

\_\_\_\_\_, *Roads of Her Own : Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives (1970-2000)*, New-York, Rodopi, 2009, 344 p.

GAUVIN, Lise, *Aventuriers et sédentaires : parcours du roman québécois*, Paris, Honoré Champion, 2012, 242 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris Seuil, 1972, 288 p.

\_\_\_\_\_, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 453 p.

\_\_\_\_\_, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 377 p.

\_\_\_\_\_, « Des genres et des œuvres », *Figure V*, Paris, Seuil, 2002, p. 39-133.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 411 p.

\_\_\_\_\_, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, 218 p.

GRASSIN, Jean-Marie, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. I-XIII.

GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de nature (2). Le discours de la nature », *Questions féministes*, n° 3, mai 1978, p. 5-28.

HAMEL, Réginald, « Entre ailleurs et nulle part », *La Presse*, 12 janvier 1974, p. D-2.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1983, 325 p.

\_\_\_\_\_, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 227 p.

HAREL, Simon, *Place aux littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, 117 p.

\_\_\_\_\_, *Été 1965. Fictions du Hobo*, Québec, Nota bene, 2017, 286 p.

HARPER, Douglas, *Les vagabonds du nord-ouest américain*, Paris, L'Harmattan, 1998, 200 p.

HARTOG, François, « L'apocalypse, une philosophie de l'histoire ? », *Esprit*, vol. 6, Juin 2014, p. 22-32.

HASSAN, Ihab, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, 206 p.

HURAUULT-PAUPE, Anne, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Ph. D. (langues, littératures anglaises et anglo-saxonnes), Université Paris X, 2006, 781 p.

\_\_\_\_\_, « Edward Hopper et le Road Movie », dans Dominique Sipère et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007,



p. 85-91.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477.

JACQUIN, Philippe, « Le cow-boy : grandeur et misère d'un héros américain », *Le mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (dir.), Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 86-91.

\_\_\_\_\_, et Daniel ROYOT, *Go West ! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2002, 362 p.

JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Louvain-la-neuve, DeBoeck Duculot, 1995, 304 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

JUTRAS, Benoît, « Michel Vézina : anges vagabonds », *Voir*, article consulté en ligne, le 22 novembre 2016, <https://voir.ca/livres/2005/09/21/michel-vezina-anges-vagabonds/>.

KAUFMANN, Vincent, « La mobilité comme capital ? », dans Vincent Kaufmann et Bertrand Montulet (dir.), *Mobilités, fluidités... libertés ?*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 25-39.

KEROUAC, Jack, « Contrecoup : la philosophie de la Beat Generation », *Vraie blonde et autres*, Paris, Gallimard, 1998, p. 85-90.

KING, Thomas, *All my relations. An Anthology of Contemporary Canadian Native Prose*, Toronto, McClelland and Stewart, 1990, 240 p.

\_\_\_\_\_, *The Truth About Stories. A Native Narrative*. Toronto, House of Anansi Press, 2003, 208 p.

KINSEY, Joni L., « L'art de l'Ouest », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (dir.), *Le mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 125-144.

LACOMBE, Alain, *Le roman noir américain*, Paris, 10/18, 1975, 188 p.

LADERMAN, David, *Driving visions. Exploring the road movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, 334 p.

LAHAIE, Christiane, « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 23-68.

\_\_\_\_\_, « Éléments de réflexion pour une géocritique des genres », *Épistémocritique : littérature et savoirs*, vol. 9, automne 2011, article consulté en ligne le 19 décembre 2015, <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article223>.

LAMBERT, Fernando, « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 11-121.

LANGEVIN, Francis, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, (106) 2010, p. 59-77.

LAUGRAND, Frédéric B., « Pour en finir avec les spiritualités. L'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec », dans Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.), *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 213-232.

LA SAINTE BIBLE, traduite sur les textes originaux hébreu et grec par Louis Second, Genève, Société biblique de Genève, 1979, 1033 p.

LEGAULT, Céline, *40 ans sur la route : l'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004*, mémoire de maîtrise présentée à l'Université d'Ottawa, 2006, 96 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, 367 p.

LEMAY, Francine, *La maternité castrée*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1978, 155 p.

LEONG, Ian, Mike SHELL et Kelly THOMAS, « Mad love, mobile homes, and dysfunctional dicks. On the road with Bonnie and Clyde », dans Steven Cohan and Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, London, Routledge, 1997, p. 70-85.

LEPALUDIER, Laurent, « Fonctionnement de métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 25-38.

LIZOTTE, Léopold, « Trois membres du FLQ sont reliés directement à la mort de O'Neil », *La Presse*, 12 juin 1963, p. 2.

LUMPEL, Jean-Louis, « En route », dans Marc Chénétier (dir.), *Américônes : études sur l'image aux États-Unis*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1997, p. 63-77.

MACFARLANE, Heather, *Road Work : Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Quebecois and Indigenous Literatures in Canada*, Ph. D. (comparative literature), Toronto, Université de Toronto, 2007, 213 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes, 1999, 170 p.

MAJOR, André, « Romans/ Victor-Lévy Beaulieu, Jean-Marie Poupart, Paul Villeneuve. Trois brouillons de l'avenir », *Le Devoir*, 23 août 1969, p. 11.

MAJOR, Robert, *Parti pris. Idéologies et littérature*, Québec, Nota Bene, 2013, 486 p.

MARCHAND, Mario, *La publicité automobile au Québec : de la publicité à l'imaginaire (1905-1930)*, M. A. (études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1988, 99 p.

MARCOTTE, Gilles, « Le vertige des extrêmes », *La Presse*, 4 novembre 1961, Arts et lettres, p. 6.

MARIENSTRAS, Elise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, François Maspero, 1976, 349 p.

MASSE, Marie-Claude, *Le voyage engagé : pour une lecture politique du roman de la route actuel québécois*, M. A. (études françaises profil littérature), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 117 p.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures des femmes au Québec (1970-1980)*, New-York, Peter Lang, coll. « Francophone cultures and literatures », 1997, 385 p.

MCLEOD, Neal, « Coming Home Trough Stories », dans Armand Garnett Ruffo (dir.), *(Ad)dressing our Words. Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*, Penticton, Theytus Books Ltd., 2001, p. 17-34.

MÉNARD, Jean-Sébastien, *Une certaine Amérique à lire : la Beat generation et la littérature québécoise*, Ph. D. (langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill, 2008, 362 p.

MICHEL, Franck, *Routes : éloge de l'autonomadie. Une anthropologie du voyage, du nomadisme et de l'autonomie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 603 p.

MILLS, Katie, *The Road Story and the Rebel : Moving Through Film, Fiction and Television*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2006, 270 p.

MIRAGLIA, Anne Marie, *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Éditions Balzac, 1993, 243 p.

MODENESI, Marco, « “Va donc dans l'Ouest, jeune homme !” Présence et signification de la Frontière dans le roman québécois contemporain », *Intersections : la narrativa canadese tra storia e geografia*, n° 38, 1999, p. 137-170.

MOMADAY, N. Scott, *L'homme fait de mots*, Paris, Éditions du Rocher, 1997, 257 p.

MONNEYRON, Frédéric et Joël THOMAS, *Automobile et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, 232 p.

\_\_\_\_\_, *L'automobile : un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006, 151 p.

MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, 235 p.

\_\_\_\_\_, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 17-32.

\_\_\_\_\_, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 83-98.

\_\_\_\_\_, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 51-66.

MORISSONNEAU, Christian, *La Terre promise. Le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise, 1978, 212 p.

MOSER, Walter, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *Cinemas : revue d'études cinématographiques/ Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 2-3, 2008, p. 7-30.

\_\_\_\_\_, « La culture en transit : locomotion, médiamotion, artmotion », *Gragoatá*, n° 17, 2004, p. 25-41.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.

\_\_\_\_\_, « Désordre et vacuité : figures de la judéité québécoise-française », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 69-84.

NOUHAUD, Dorita, « Eldorado », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 554-558.

ORENSTEIN, Gloria F., « Les voyages visionnaires de trois créatrices-matristiques : Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et images*, vol. 16, n° 2, (47) 1991, p. 253-261.

PAES DE BARROS, Deborah, *Fast Cars and Bad Girls : Nomadic Subjects and Women's Road Stories*, New-York, Peter Lang, coll. « Travel writing across the disciplines » 2004, 208 p.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 130 p.

PATTON, Phil, « Escape Routes, or They Drive by Night », *Open Road. A celebration of the american highway*, New York, Simon and Schuster, 1986, p. 247-252.

PAVEL, Thomas, « Des conventions », *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 145-163.

PEELMAN, Achiël, *Le Christ est amérindien. Une réflexion théologique sur l'inculturation du Christ parmi les Amérindiens du Canada*, Outremont, Novalis, 1992, 346 p.

PÉTILLON, Pierre-Yves, *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, 253 p.

POULIN, Marie-Michelle, « Louis Lefebvre : Table rase », *Québec français*, n° 134, 2004, p. 20. Article consulté en ligne, le 22 novembre 2016, <https://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1184730/55581ac.pdf>.

PRESTON, Richard J., « Les transformations de la communauté, de l'identité et de la spiritualité des Cris du Québec », dans Jacques-Guy Petit (dir.), *Les Inuit et les Cris du Nord Du Québec. Territoire, gouvernance, société et culture*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, p. 385-399.

PRIMEAU, Ronald, *The romance of the road*, Ohio, Bowling Green University Press, 1996, 147 p.

PROVENCHER, Jean, *Ils ont bâti le Québec*, Québec, Septentrion, 1994, 188 p.

RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS DES OUTILS PLANÉTAIRES, Montréal, Éditions Mainmise, 1977, 216 p.

REUTER, Yves, « Le système des personnages dans le roman à suspense », *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 157-172.

\_\_\_\_\_, « La notion de scène : construction théorique et intérêts didactiques », *Pratiques*, n° 81, mars 1994, p. 5-26.

\_\_\_\_\_, « Pour conclure... », *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 211-222.

REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 2009, 224 p.

RICARD, François, « Vécrire », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, p. 93-98.

\_\_\_\_\_, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 280 p.

RICOEUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, 452 p.

RIFFATERRE, Michael, « Parodie et répétition », textes rassemblés et édités par Groupar, *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 87-94.

ROBBINS, William G., « L'émergence de la Nouvelle Histoire », dans Philippe Jacquin et Daniel Royot (dir.), *Le mythe de l'Ouest : l'Ouest américain et les « valeurs » de la Frontière*, Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 55-70.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 191 p.

RONDEAU, Frédéric, « Ne plus appartenir au présent : la contre-culture littéraire », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 197-222.

ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et sur l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 318 p.

ROUART, Marie-France, « Le Juif errant », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 857-868.

ROUSSEAU, Guildo, « La quête du dépaysement », *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise*, Sherbrooke, Naaman, 1981, p. 67-96.

ROUSSEAU, Jacques, « Persistances païennes chez les Amérindiens de la forêt boréale », *Cahier des Dix*, vol. 17, 1953, p. 183-208.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, 209 p.

ROYOT, Daniel, « Quand le vide est créateur de mythes », dans Sophie Bobbé (dir.), *Déserts américains : grands espaces, peuples et mythes*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p. 110-161.



RYAN-SAUTOUR, Michelle, « La métafiction postmoderne », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 69-78.

SAINT-JEAN, Armande, « De la contre-culture au féminisme », dans Serge Proulx et Pierre Vallières (dir.), *Changer de société*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Dossiers documents », 1982, p. 79-100.

SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane, *La contre-culture. États-Unis, années 1960 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, 1997, 217 p.

SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 294 p.

\_\_\_\_\_, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, 305 p.

SAKAMOTO, Hiroya, « Le genèse des "littératures automobiles" : histoire d'une polémique en 1907 et bien au-delà », *La Voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image*, n° 19, 2006, p. 31-42.

SALAÜN, Élise, *Oser éros : l'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, Québec, Nota Bene, 2010, 398 p.

SAMOYAULT, Thiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2004, 127 p.

SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, 376 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.

\_\_\_\_\_, « Du texte au genre », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.

\_\_\_\_\_, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits littéraires ? », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 357-364.

SLETTEDAHN MACPHERSON, Heidi, *Women's Movement. Escape as Transgression in North American Feminist Fiction*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Costerus New Series », 2000, 262 p.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec : essai*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, 337 p.

SOBCHACK, Viviane, « Lounge Time. Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir », *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998, p. 129-170.

SOHIER, Jacques, « Les fonctions de la métatextualité », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 39-43.

SPENGLER, Oswald, « Peuples primitifs, peuple de culture, peuples de Fellahs », *Le déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948, p. 145-173.

TADIÉ, Benoît, *Le polar américain : la modernité et le mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 215 p.

TANNER, Adrian « The Nature of Quebec Cree Animist Practices and Beliefs », dans Frédéric B. Laugrand et Jarich G. Oosten (dir.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 133-150.

THIRY, Camille, « Virtualités et logiques spatio-temporelles », dans Vincent Kaufmann et Bertrand Montulet (dir.), *Mobilités, fluidités... libertés ?*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 121-135.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, 109 p.

\_\_\_\_\_, « Les hommes-récits : *Les mille et une nuits* », *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, p. 33-46.

\_\_\_\_\_, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, 187 p.

\_\_\_\_\_, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, 309 p.

TOMACHEVSKI, Boris, « Thématique », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2001, p. 267-312.

TURNER, Frederick Jackson, « L'importance de la Frontière dans l'histoire américaine », *La Frontière dans l'histoire des États-Unis*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 1-33.

URBAIN, Jean-Didier, *Ethnologue, mais pas trop : ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris, Payot et Rivages, 2003, 285 p.

VADEBONCOEUR, Pierre, *Indépendances*, Montréal, L'Hexagone/Parti Pris, 1972, 179 p.

VALVERDE, Mariana, *Sexe, pouvoir et plaisir*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989 [1985], 236 p.

VERNANT, Jean-Pierre, « L'organisation de l'espace. Hestia-Hermès : sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *Mythe et pensée chez les Grecs I*, Paris, Maspero, 1965, p. 124-170.

VOLOCHINOV, Valentin et Mikhaïl BAKHTINE, *Le marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, 233 p.

WARREN, Jean-Philippe et Andrée FORTIN, *Pratiques et discours de la contreculture*, Québec, Septentrion, 2015, 266 p.



WARWICK, Jack, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, 239 p.

WEIL, Michèle, « Avant-propos », dans Nathalie Ferrand et Michèle Weil (dir.), *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Université Montpellier III, 2001, p. 9-18.

WEISS, Jonathan, « *Le premier mouvement* de Jacques Marchand : un roman américain ? », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 21-29.

WEISSBERG, Jean-Louis, *Présences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999, 287 p.

WESTPHAL, Bertrand *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, 275 p.

ZIERLER, Wendy, « Fools on the American Road : "Gimpel the Fool", *The Frisco Kid*, and *Forrest Gump* », dans Gordon E. Slethaug et Stacilee Ford (dir.), *Hit the Road, Jack. Essays on the Culture of the American Road*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 214-233.

## VI. ŒUVRES DIVERSES

ARCHIBALD, Samuel, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, 2011, 314 p.

BORGES, Jorge Luis, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.

CHATWIN, Bruce, *Anatomie de l'errance*, Paris, Grasset, traduit de l'anglais par Jacques Chabert, 2010 [1996], 249 p.

DELILLO, Don, *Les noms*, Arles, Actes sud, 1990, 369 p.

\_\_\_\_\_, *Mao II*, Arles, Actes sud, 1992, 280 p.

DUCHARME, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 1995 [1973], 274 p.

GUÉRIN, Michelle, *Les oranges d'Israël*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1972, 164 p.

HAMELIN, Louis, *Le joueur de flûte*, Montréal, Boréal, 2001, 225 p.

\_\_\_\_\_, *Autour d'Éva*, Montréal, Boréal, 2016, 414 p.

HAREL, Pierre « Ma patrie est à terre », *Ciel variable*, n° 16, 1991, p. 44-47.

HARRISON, Jim, *Aventures d'un gourmand vagabond. Le cuit et le cru*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 2002 [2001], 356 p.

JOHNSON, Joyce, *Personnages secondaires*, Paris, 10/18, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, 1996 [1983], 317 p.

KEROUAC, Jack, *Big Sur*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Autret, 1979 [1962], 309 p.

\_\_\_\_\_, *Satori à Paris*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Jean Autret, 1993 [1966], 158 p.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, Paris, Presses Pocket, traduit de l'américain par Armel Guerne, 1981 [1851], 636 p.

MORISSON, Jim, *The end*, ressource consultée en ligne, le 2 mars 2016, <http://www.azlyrics.com/lyrics/doors/theend.html>

ROBERTSON, Ray, *Beat vénération*, Montréal, VLB éditeur, traduit de l'anglais par David Jasmin-Barrière, 2012, 348 p.

STEINBECK, John, *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, traduit de l'américain par Maurice Edgar Coindreau, 1995 [1937], 219 p.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, présentation et annotations d'André Magnan, Paris, Bordas, 1972 [1759], 191 p.

## ANNEXE

**Figure 1**



Dorothea Lange, *The road West, New Mexico*, 1938.

**Figure 2**

Jack Kerouac  
**Big Sur**



Jack Kerouac, *Big Sur*, Paris, Gallimard, 1979.

Figure 3

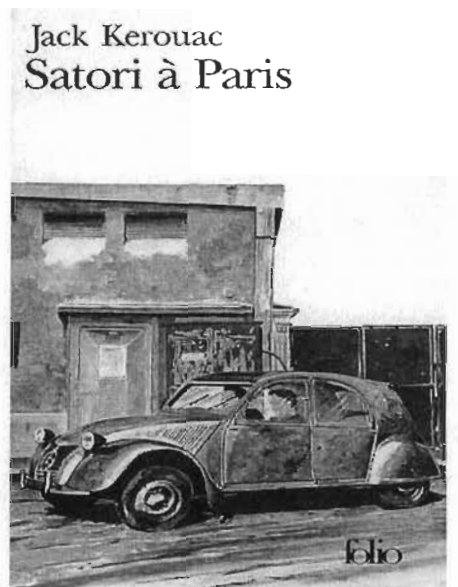
Jack Kerouac, *Satori à Paris*, Paris, Gallimard, 1966.

Figure 4

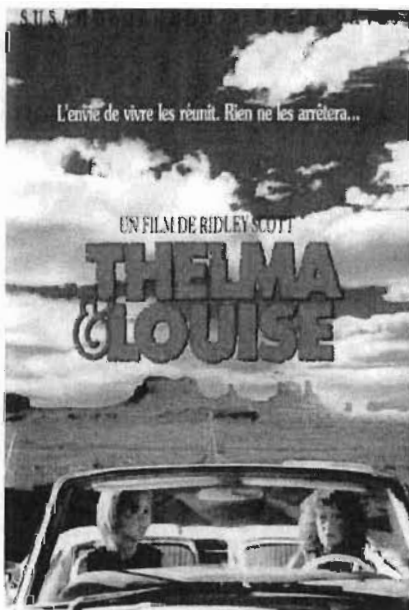
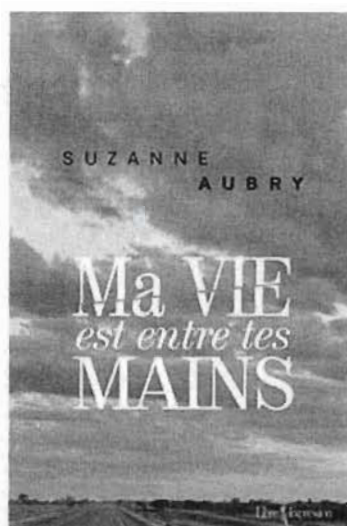
Ridley Scott, *Thelma et Louise*, USA, 1991.

Figure 5

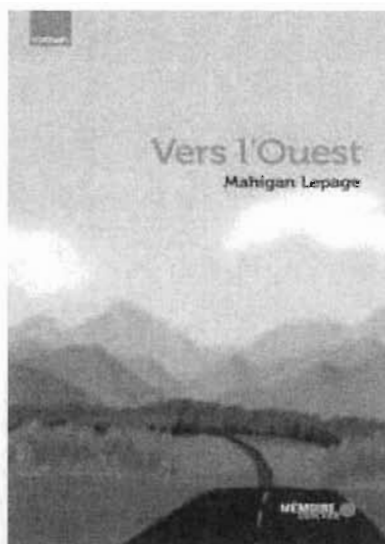


Suzanne Aubry, *Ma vie est entre tes mains*,  
Montréal, Libre Expression, 2015.

Figure 6



Ghislaine Meunier-Tardif, *If*, Montréal, Stanké, 2012.

**Figure 7**

Mahigan Lepage, *Vers l'Ouest*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.